أسلوبيات

علم الأسلوب .. مفاهيم وتطبيقات

محمود حسن إسماعيل.. نموذجاً

أسلوبيات
علم الأسلوب .. مفاهيم وتطبيقات
محمود حسن إسماعيل .. نموذجاً

المؤلف: د. محمد السيد مطر
رقم الطبعة: الأولى
تاريخ الإصدار: ٢٠١٦م
حقوق الطبع: محفوظة للناشر
رقم الإيداع: ٢٠١٥/١٧٦٢٣
الترقيم الدولي: ١-٣٤٥٩-٩٠-٩٧٧-٩٧٨

جمع وتنفيذ وإخراج: كمبيورايتر لخدمات دور النشر «عادل ندا»
(002-01000390516) (compu2writer@gmail.com)

تحذير:

الناشر



الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي
٨٢ شارع وادي النيل المهندسين، القاهرة، مصر
تلفاكس: ٥٦١ ٣٣٠٣٤ (٠٠٢٠٢)
محمول: ١٧٣٤٥٩٣ ٠١٢٢

البريد الإليكتروني:
m.academyfub@yahoo.com
m.academyfub@gmail.com

أسلوبيات

علم الأسلوب .. مفاهيم وتطبيقات

محمود حسن إسماعيل.. نموذجاً

د. محمد السيد مطر

مدرس النقد الأدبى

بقسم اللغة العربية ـ كلية الآداب

جامعة السويس

الناشر



الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ وَلِكُلٍّ دَرَجَٰتٌ مِّمَّا عَمِلُوا۟ ۚ وَمَا رَبُّكَ بِغَٰفِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ ﴿١٣٢﴾ ﴾

صدق الله العظيم

(سورة الأنعام، الآية ١٣٢)

إهـداء

إلى أبى . . رحمه الله تعالى رحمة واسعة . .

وإلى أمى . . التى أنستنى العذاب بفقدان أبى والذى توقف قلبه عن النبض وأنا ابن تسع سنين .

وإلى زوجتى وأولادى . . خلاد ، وعبد الله ، وأنس جزاء صبرهم .

وإلى إخوتى وأخواتى الأشقاء والشقيقات . . ثمرة إخلاصهم لى فى حياتى .

أهدى لهم هذا العمل المتواضع . .

المُحتَويَات

مُقَدِّمَة

لقد التفت الباحث إلى دراسة الشعر العربي الحديث لاعتقاده بأصالة هذا الشعر، واستيعابه لكثير من جوانب الحياة التي نحياها فلعله الأصل الذي هيأ لمعظم المتأخرين أن يستمدوا منه معانيهم وصورهم وأخيلتهم، إذا أدركنا أنه ليس من معاصرة بدون حداثة، وليست هناك حداثة بدون تراث، وأن علاقة أمة ما بتراثها هي وعيها لحضورها في الماضي، ولحضور ماضيها في الحاضر، وحتمية استمراره في المستقبل.

لذلك ينبغي أن تكون دراسة الشعر الحديث دراسة تتوخى الحذر والحرص الشديدين من خصائصه المميزة له، ولا تتهيأ مثل هذه الدراسة إلا إذا اقتصر البحث على جانب من جوانبه، أو ظاهرة من ظواهره، أو تيار من تياراته، له سماته المتميزة.

وهكذا وجد الباحث نفسه يتتبع الجوانب والظواهر والتيارات ليقف عند واحد منها .. حتى انتهى من هذا التفكير إلى موضوع "الطبيعة في ديوان أغاني الكوخ للشاعر محمود حسن إسماعيل دراسة أسلوبية". فالطبيعة في نظر بعض النقاد هي دراسة كل عمل الشعر تقريباً؛ لأن الشعر هو صورة الطبيعة كما يقول أحد النقاد[١].

---

(1) Princeton Encyclopedia of poetry and poetics, Nature/ P. 515-556.

نقلا عن: د. عوض على الغباري: شعر الطبيعة في الأدب المصري - القرن الرابع الهجري - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م، ص٣.

وما من شك في أن الطبيعة مصدر إلهام الشعراء؛ حيث يأوون إليها متأملين ظواهر الحياة والكون، مستلهمين منها وحي الشعر ؛ لأنها ظل ظليل، ومهاد وثير، وهواء بليل، وراحة من عناء البيت وضجة المدينة، فلا يعدو بذلك أن تستريح إليها كما تستريح كل بنية حية إلى الماء، والظل والهواء، كذلك تهجع السائمة في المروج، وتهدف الضفدع في الليلة القمراء" [١].

وديوان "أغاني الكوخ" للشاعر محمود حسن إسماعيل شمس ظهرت في وسط السماء الأدبية المعتمة فشدت الأبصار إليها. ولقد أثار الديوان - بظهوره - جدلا كثيرا؛ حيث إنه ظهر بمضمون فكرى جديد، وتركيب أسلوبي بديع، وخيال شعري مبتكر .. كل هذا يجعلنا في حاجة ملحة إلى قراءته قراءة أدبية متعمقة.

فصاحب الديوان "رائد من أكبر رواد مدرسة الشعر الوجداني في شعرنا العربي الحديث، وهو من هذا الجيل الذي جاء بعد شوقي وحافظ ومطران وزملائهم، ذلك الجيل الذي نطلق عليه "جيل أبولو" نسبة إلى تلك المدرسة الشعرية التي أسسها في مطلع الثلاثينيات من هذا القرن الشاعر الرائد أحمد زكى أبو شادي ..." [٢].

وكان محمود حس إسماعيل من أولئك الشعراء الذين اهتموا بالطبيعة الريفية في مصر، فخص ديوانه الأول "أغاني الكوخ" الذي نشم منه أريج الحقول، ونلمس أغصان الشجر، ونرى زهرتي القطن والفول، ونسمع زمارة الراعي وثورة الضفادع وغناء الطيور .. ليس هذا فحسب بل نعجب لسنابل القمح التي أودت بحياتها مناجل الفلاح القاسية .. وهكذا عاش الشاعر سنوات طفولته

---

(١) عباس محمود العقاد: ابن الرومي - حياته من شعره - نشر دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٦٧م، ص ٢٩٨.

(٢) عبد العزيز الدسوقي: محمود حسن إسماعيل - مدخل إلى عالمه الشعري - سلسلة كتابك، نشر دار المعارف، ١٩٧٨م، ص ٤، ٣.

وصباه في أحضان القرية، واختلطت أنفاسه بأنفاسها إلي أن فتن بها وبمظاهرها التي تفتحت عيناه عليها وعلى معظم عناصر الطبيعة وقتئذ.

ومن هنا لا يستطيع الدارس لشعر محمود حسن إسماعيل[١] .. أن يقفز فوق الخيوط، فيبدأ بالبحث عن وجه من وجوه تجربته الشعرية غير ذلك الوجه الذي عرف به منذ البدء وهو الطبيعة[٢].

ولذلك تعددت الدوافع التي حدت بالباحث إلى اختيار موضوع الطبيعة في ديوان "أغاني الكوخ"، والتي كان من أهمها:

أولاً: قلة الدراسات التي دارت حول هذا الموضوع، وأن الشاعر لم يحظ باهتمام النقاد والدارسين - باستثناء بعض الدراسات - اهتماما يتناسب مع أصالة وعبقرية الإبداع لأكبر شعراء العرب في العصر الحديث [٣].

---

(١) انظر: الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل - أربعة مجلدات، نشر دار سعاد الصباح، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

(٢) د. شفيع السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، نشر دار غريب ١٩٩٩م، ص ١٢٢.

(٣) ولعل أهم تلك الدراسات ما يلي:

د. مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٧م.

د. صابر عبد الدايم: محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة، نشر دار المعارف ١٩٨٤م.

د. محمد على هدية: شعر محمود حسن إسماعيل - دراسة فنية - نشر مكتبة مدبولي ١٩٧٨م.

د. احمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، نشر مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٧م.

هدى وصفى حميدة: محمود حسن إسماعيل في معركة التجديد، رسالة ماجستير، مخطوطة، المكتبة المركزية، عين شمس ١٩٨٣م.

حسن لطفي: الإيقاع في ديوان "قاب قوسين" للشاعر محمود حسن إسماعيل، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، مخطوطة، كلية الآداب، بنها ١٩٩٦م.

ولعل ما كتبه الأستاذ فاروق جويدة في جريدة الأهرام الصادرة بتاريخ ٢٠٠٠/٩/١٧م، في مقاله الشهير "كتاب في جريدة بين السياسة والإبداع" ما يشير إلى أن التوزيع الإقليمي للإبداع ظلم البعض ونصف البعض الأخر أكثر من اللازم .. فعندما نتجاهل أسماء في حجم محمود حسن إسماعيل شاعر العربية الكبير.. فهذا ظلم واضح. بالإضافة إلى دراسات أخرى موجزة حول الشاعر سيأتي ذكرها في صفحات البحث القادمة.

ولقد أجمع كثير من النقاد على أن الشاعر قد تبوأ مكانة لا ينافس فيها على خارطة الشعر العربي . فمنهم من قال: "إننا أمام شاعر يعد ظهوره في مصر ظاهرة أدبية فريدة، شاعر له شخصيته الأدبية المستقلة، وتراثه الخاص الفذ بين تراثنا العربي المعاصر، شاعر كان وسيكون له نفوذه الكبير على كثير من شعراء البلاد العربية، وعلى رأسها مصر والعراق، والشام، والسودان وغيرها من البلاد" (١).

ثانياً: إن مادة هذا البحث - من شعر الطبيعة - في الديوان تبلغ نسبتها حوالي "٦٤،٦٧٪" على مستوي القصائد و "٧٨،٦٥"٪ تقريباً على مستوي عدد أبيات الديوان. ومن هنا كانت الدراسة مهمة للغاية - في أول باكورة فنية للشاعر - نظراً لاهتمامه بالطبيعة اهتماما بالغاً، تجعلنا نطلق على ديوانه "أغاني الكوخ" بأنه "ديوان الطبيعة" إن صح القول. ولذلك يقول الشاعر محمود حسن إسماعيل -في تعليقه على الديوان - "لم تكن الروح التي أوحت أغاني الكوخ فيما طالعت من شعر الطبيعة بهذا الديوان وليدة عام أو عامين أو أكثر، ولكنها في الحقيقة وليدة شباب كامل حضنته الطبيعة في ريف مصر، منذ الطفولة اللاهية إلى عهد قريب تغلغلت به روحي الشابة في جميع مظاهر الطبيعة وأسرارها حتى امتزجت بها الامتزاج الذي أورثها الحنين الدائب إلى تلك الحياة الهادئة بين الحقول المصرية الممرعة، والقرى النائمة على ضفتي النيل الزاخر، وخلفت في دمى الشوق الملح إلى الحياة بين رباها وأزهارها، ونحلها وأطيارها، ونخيلها الساهم في سكون الفضاء كأنه معاصم نساك تطير الدعوات للسماء، وأكواخها البريئة التي تشركهم فيها الدواب ودواجن الطير، وتقاسمهم شظف العيش وبؤسه في حياتهم الطبيعية التي لم تخرجها عن القنوع والغبطة، تلك النزعات التي تلتهم بها المدنية عيشها التهاما. في تناحر ماتت به كل معاني الرحمة والتعاطف بين الأسرة البشرية المتحضرة ..." (٢).

---

(١) مصطفي عبد الله السحرتى: دراسات نقدية، نشر الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٣م، ص ٥٣.

(٢) محمود حسن إسماعيل: الديوان الأول "أغاني الكوخ"، نشر دار سعاد الصباح" القاهرة، المجلد الأول، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م، ص ١٦٩، ١٧٠.

ثالثاً: إن.معظم الدراسات التي تناولت شعر محمود حسن إسماعيل إنما أغفلت قيمة الديوان الأول "أغاني الكوخ" الذي يمثل اللوحة البيانية المصغرة لتجربة الشاعر بخيوطها المتعددة، ولا أعني بذلك أن دواوينه التالية تكرار لنفس الألحان في الديوان الأول، وإنما أقصد أن تجربته الشعرية قد تخلقت ملامحها الأساسية إلى حد كبير في هذا الديوان - الذي لقب الشاعر به - ثم أخذت بعد ذلك تنمو وتتعمق وتتطور في أعماله الشعرية الأخرى والتي تبلغ أربعة عشر ديواناً.

ويكفى الشاعر أنه في هذا الديوان قد نقلنا من خلال تجربته الفنية إلى القرية المصرية، وتصوير الطبيعة في الريف، والحياة اليومية للفلاحين، حيث صور شقاء الفلاح المصري، وأنين المظلومين البؤساء من الناس الذين لا تعرف نفوسهم البريئة من الحياة إلا الإخلاص لعملها، بيد أنها محرومة من أتفه متع الحياة المترفة في المدينة؛ ولذلك يتحسر الشاعر ويرمى الأدباء المعاصرين له بالعقوق وعدم الصدق الفني؛ فيقول: "اللهم إن هذا هو العقوق بعينه لبيئة نبتنا فيها ورحنا نتغنى بغيرها"[(١)].

ليس فحسب، بل يتحدث الشاعر عن الظروف الاجتماعية القاسية التي يعيشها أهل قرى مصر؛ حيث يقول: "اضرب بقدمك في ليلة من ليالي السرار بين تلك الأكواخ المتداعية في قرى مصر، وحدثنا عما تلاقيه من أهوال الظلام وعثرات المسالك في عصر كاد يفترش فيه المدني الشعاع، ويتوسد مساقط النور وخض بها تلك القني التي تساور الفلاح في غيطه، واجلس بجانبه في الظهيرة تحت ظل الخيمة التي نصبها من ردائه على عصاه وفأسه، وقاسمه الطعام والشراب، وتعال حدثنا كيف أكل؟ وكيف شرب؟ وهل تردد عشرين مرة في احتساء الماء المقطر من كوب بلورى شفيف، أم انبطح على بطنه فعب الماء من مسربة العكر وقام إلي فأسه فواصل عمله، لا يستريح ولا يعرف طعم الهدوء ..." [(٢)].

(١) الديوان، ص ١٨٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٩، ١٨٠.

وأعتقد أن تلك المشاهد السابقة التي ذكرها الشاعر هي التي كونت ملحمته الخالدة "أغاني الكوخ" وكونت رؤيته الاجتماعية المبكرة في الوقت الذي "قد انغلق فيه شعراء عصره على أنفسهم يبكون أحلامهم الزائلة، وقلوبهم المصدومة وعواطفهم المكبوتة ... الأمر الذي دعاه إلي مهاجمتهم واتهم الشعر والشعراء بشخصية النزعة، والنظم في كل ما لا صلة له بالبيئة على الإطلاق..ولذلك كان محمود حسن إسماعيل أصح تعبيراً - في وقته - عن الدعوة التي ألح عليها مفكر مثل "هيجل" وحاول تجسيدها في أدبه الروائي"[(١)].

وعلي الرغم من ذلك فإن دراستي تتوجه بالبحث وجهة أخرى؛ حيث إنها تتجاوز فكرة تفتيت النص إلى قضايا متعددة، وتحليله من أشياء خارجة عن النص إلي رصد الظواهر الفنية ذات الدلالات الأسلوبية من واقع شعر الطبيعة في الديوان على ضوء تحليل البنية اللغوية للقصيدة.

فأما عن أهداف هذه الدراسة فيتلخص أهمها في:

أولاً: تحديد مفهوم للطبيعة .. وموقف الشاعر منها، بالإضافة إلي قياس مدي قدرته على تصوير جمال الريف المصري. وكيف أنه أثبت لغيره من الشعراء بأن الريف مادة جيدة للشعر لا يمكن الاستغناء عنها كي يتحرروا من سآمة التقليد، ولذلك "فإن هروب الشاعر إلى الحقل كان بقصد اكتشافه من جديد - إذا صح هذا التعبير - بحيث يبدو أن من غير المقبول أن يربط شعره فيه بالمعاني الروحية والتجريدية أو الحسية والعاطفية معزولة عن حياة الفلاح التعسة وحالة كوخه المزرية"[(٢)].

ثانياً: البحث عن الخصائص الفنية التي تميز شعر الطبيعة عن غيره ..وكيف أنه عكس آثار البيئة في بعض جوانبها وتياراتها ونزعاتها، عبر أنساق فنية تمثلها الشاعر في قصائده.

(١) محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة، ص ٢٣٣، ٢٣٤.

(٢) شعر محمود حسن إسماعيل، دراسة فنية، ص ٨٧.

ثالثاً: البحث عن القاموس الشعري الخاص الذي يميز الشاعر عن غيره، "فمحمود حسن إسماعيل يتميز عن كل أبناء جيله، بأن له قاموساً شعرياً خاصاً، وخيالا مجنحاً، ورؤية كونية متفردة. ولعل هذه السمات هي التي جعلت لرؤيته الشعرية طابعا جديداً، ولألفاظه وتعبيراته وصوره مذاقاً خاصاً، ولتجربته الشعرية جاذبية عميقة وتأثيرا بعيداً" (١).

علما بأن الطبيعة مصدر من مصادر الخيال المحسوسة .. ومحور مهم من محاور تجربة الشاعر في ديوانه الأول .. وهذا سيكون مجالا رحبا لتحليل لغته .. من خلال الوقفة الأسلوبية أمام النص والتي سنحاول الكشف عن مدى تفجير الشاعر لطاقته الكلامية "حيث إنه شاعر متفرد له سماته اللغوية الأسلوبية وله مذاقه الشعري الخاص .. والنقد العربي في حاجة ماسة إلى دراسة جادة عن هذا الشاعر العظيم" (٢).

وأما عن الدراسة في هذا البحث فتعتمد على المنهج التحليلي الأسلوبي الذي يتعامل مع النص، يحلله ويرصد من خلاله الظواهر الفنية التي تحدد الملامح والسمات التي تميزه.

وانطلاقاً من تلك الرؤية كانت هناك بعض الصعوبات التي اعترضت طريق الدراسة، ولكن الباحث حاول جاهداً تذليلها وكان من أهم تلك الصعوبات ما يلي:

أولاً: إن اختلاف الدارسين حول تحديد مفهوم الطبيعة في الشعر أدى إلى انصراف الدراسات نحو الاهتمام بجمع الشعر من بطون الدواوين الشعرية، والكتب الأدبية .. وتصنيفه وتبويبه حسب موضوعاته ومن هنا انصرف الباحثون

---

(١) محمود حسن إسماعيل - مدخل إلى عالمه الشعري - ص ١٥.

(٢) د. أحمد السعدني: مجلة الشعر - مقالة - الصورة الشعرية عند محمود حسن إسماعيل، العدد ٦٩ يناير، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٥٢.

إلى موضوع الشعر لا إلى فنه، وأنهم لم يخصصوا حيزا معقولاً للدراسة الفنية لشعر الطبيعية.

ثانياً: صعوبة شعر محمود حسن إسماعيل .. وتلك هي طبيعة كل فن عظيم، "وهذه الصعوبة تأتى من حرص الشاعر على التفرد والأصالة ... ومن رغبته العارمة في ارتياد آفاق بكر لم تكتشف بعد... ومن قدرته على رد اللغة إلى بكارتها الأولى وإكسابها طاقاتها التصويرية الخارقة التي كانت لها في عصورها الأسطورية البدائية ... وصعوبته أيضا لأنه متفرد، ولكن تفرد عالم محمود حسن إسماعيل الشعري لا يعني ابتعاده عن مشاكل الناس وهمومهم العامة؛ فقد كان منذ دواوينه الأولى يملك رؤية اجتماعية على قدر كبير من الوضوح ومن النفاذ، بل من الحدة أحياناً ..." [(١)]. ومن هنا كان لزاماً على الباحث أن يصبر على قراءة النص وتذوقه ومعايشته بوعي .. على الرغم من أن الديوان يخلو من الشرح والتفسير.

ثالثاً: كثرة مناهج النقد الحديثة التي تناولت بعضا من شعر الشاعر، حيث إنها متراكمة، ومختلفة،بل متضاربة أحياناً، وقد يجد الباحث عقله غارقا في بحار تلك الأحكام، ولكن عليه أن يتخلص من الأفكار الضعيفة، والآراء البراقة التي قد تودى برونق البحث وتقلل من أهميته.

رابعاً: صعوبة المنهج الأسلوبي الإحصائي. فالمناهج الإحصائية .. إذا لم توظف بحكمة، تبرز من خلاها الدلالات الأسلوبية للنص - فإنها تصبح قليلة الفائدة، بل لا تضيف أبعاداً جديدة في فهم النص. ولذا فقد توغلت الدراسة برفق في استخدام هذا المنهج؛ خوفاً من الاعتماد المطلق عليه فيجانب البحث الصواب في دقة النتائج المرتقبة له.

وهناك مشقات أخرى كانت تعترض الباحث في التنقيب والبحث ولكن لا

---

(١) د. علي عشري زايد: "مقالة بعنوان "محمود حسن إسماعيل وعالمه الشعري، حول تعليقه على ديوان" لابد" للشاعر محمود حسن إسماعيل، نشر دار المعارف، د.ت، ص ١٥٩.

مندوحة عنها لمن يتصدى لدراسة الشعر الحديث . لذلك كان حقاً على الباحث أن يصبر ويصابر، ويدأب ويثابر؛ ليخط في سجل المعرفة سطراً يلبى به رغبة، ويقضى به حقاً، وينال به صدقه يلقى بها وجه الله تعالى.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن أسير فيه منهجيا على النحو التالي:

قسمه إلى خمسة فصول، مسبوقة بمقدمة وتمهيد، ومذيله بخاتمه وثبت بالمصادر والمراجع.

كان التمهيد .. والذي عرضت فيه ملخصا لأهمية الطبيعة في الأدبين العربي والغربي. ثم تناولت مفهوم الطبيعة لدي الشعراء والموسيقيين والمصورين والفلاسفة والرومانسيين. ثم بينت بعد ذلك تصور الشاعر للطبيعة، ومدى العلاقة الوطيدة بينهما .. إلي أن انتهيت إلي أن الطبيعة لها أهمية عظمي لدي الكثير من أفراد المجتهد على اختلاف درجاتهم، ولا يمكن الاستغناء عنها. ثم عرضت بعد ذلك لأهم الدوافع التي ساعدت الشاعر على رسم صوره الطبيعة في ديوانه، والتي تلخص أهمها في:

١- **الدافع الاجتماعي:** والذي كان نتيجة طبيعية لحياة الشاعر الاجتماعية .. حيث إحساسه بمعاناة الفلاح الفقير الذي ظلمه المجتمع، فكان حقاً على الشاعر أن يجعل منها قضيه يداوم على النضال من أجلها.

٢- **الدافع السياسي:** والذي نشأ من خلال تصور محمود حسن إسماعيل للثورات والمعارك بأنهما شيئان يمثلان عداوة للطبيعة التي هي أمله الوحيد في النجاة من كوارث الدهر وأزمات الحياة، على اعتبار أن الإنسان الكائن الحي الذي خلقت الطبيعة من أجله .. لابد له أن يمنح كل حقوقه المكفولة له. ومن هنا كان الشاعر غاضبا على قوي الشر التي تآمرت على ما حققه الشعب من مكاسب بسبب ثورة ١٩١٩م؛ حيث بلغ الظلم ذروته، ونال الاستعمار من أمانيه، وحقق الإقطاع المستغل أحلامه على الفلاحين البؤساء.

٣- **الدافع النفسي:** حيث كانت الطبيعة ملاذا للشاعر من الواقع المرير الذي

اشتدت أزماته على نفس الشاعر، وكانت أيضا الحنان الذي افتقده في المجتمع، والمثل العليا التي تهفو إليها النفوس الطاهرة من أجل أن تتكيف مع الواقع الذي تعيش فيه.

وكان **الفصل الأول بعنوان "عناصر الطبيعة"** وتناولت فيه خمسة عناصر مهمة والتي تتخلص في:

١- **الكوخ:** والذي جعل منه الشاعر الشرارة الأولى التي تنطلق لتحرق قوى البغي والشر.

٢- **الريف المصري:** وله عدة محاور لوصفه أهمها: الساقية - النيل- حاملة الجرة.

٣- **الطبيعة النباتية:** ولها عدة محاور أيضا، من أهمها: وصف الزروع - وصف الأزهار والرياحين - وصف الأشجار والثمار.

٤- **الطبيعة الحية:** ولها عدة محاور في تناول الشاعر لها، منها: وصف الحيوان - وصف الطير - وصف الحشرات والزواحف.

٥- **الطبيعية العلوية:** والتي قسمها البحث إلى ثلاثة محاور، أهمها:

أ - الأجرام السماوية والتي تشمل: الشمس والقمر والنجوم.

ب- الظواهر الكونية وتشمل: النور والضوء - الظلام - الضحى - الليل - الفجر والصبح - الغروب والمساء.

ج - فصول السنة: وتشمل وصف الربيع والصيف والخريف والشتاء.

والفصل الثاني: عن "المستوى الصوتي" والذي بدأته بتمهيد موجز .. وتناولت - من خلاله - أهمية الدراسة الأسلوبية في تناولها للنص وقدرتها على تحليل وإضاءة القصيدة، وكشف بعض أسرارها اللغوية، وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها، وإدراك العلاقات فيها؛ حتى يستطيع القارئ معايشة القصيدة معايشة واضحة لا لبس فيها ولا غموض.

ثم تناول الفصل بعد ذاك مبحثين مهمين: **الأول وكان تحت عنوان "الإيقاع الموسيقى الداخلي وأشكاله"** والذي اشتمل على خمسة أشكال، هي:

١- التصريع ٢- الترصيع والتقفية الداخلية.

٣- الجناس ٤- التكرار

٥- الطباق والمقابلة.

والمبحث الثاني بعنوان "الإيقاع الموسيقى الخارجي" والذي يشتمل على شكلين مهمين: الأول الوزن، والثاني القافية.

أما **الفصل الثالث فيتناول "المستوى الصرفي"** حيث بدأته بتمهيد موجز عن أهمية التحليل الصرفي .. ثم تناولت بعد ذلك مبحثين: **الأول تناول "الدلالة الأسلوبية للمشتقات"** .. وكان من أهم تلك المشتقات التي عنى بها الشاعر في موضوعات الطبيعة المختلفة ما يلي:

١- اسم الفاعل ودلالته الأسلوبية.

٢- اسم المفعول ودلالته الأسلوبية.

٣- الدلالة الأسلوبية لاسمي الزمان والمكان واسم الآلة.

٤- الدلالة الأسلوبية لاسم التفضيل.

٥- الدلالة الأسلوبية لصيغ المبالغة.

والمبحث الثاني عن "الدلالة الأسلوبية للفعل" والذي اشتمل على الدلالة الأسلوبية للأفعال التالية:

١- الماضي.

٢- المضارع.

٣- الأمر.

ثم أنهيته بوضع جدول إحصائي، يوضح النسبة المئوية لكل فعل من الأفعال السابقة.

وأما **الفصل الرابع فيتناول "المستوى التركيبي"** الذي انقسم إلى تمهيد ومبحثين. **التمهيد:** تناول أهمية علم التراكيب، ومفهومه قديما وحديثا .

والمبحث الأول: تناول "الأسلوب الخبري والإنشائي" ثم البحث عن مدى توفيق الشاعر في استخدامهما معا في إطار صياغته للتراكيب الجملية.

ثم كان الحديث عن الأسلوب الإنشائي الذي ينقسم إلى قسمين، هما: الإنشائي الطلبي .. والإنشاء غير الطلبي. أما الإنشاء الطلبي - والذي ستقتصر الدراسة عليه - فهو خمسة أنواع:

١- الأمر ٢- النداء ٣- الاستفهام ٤- التمني ٥- النهى

وأما الإنشاء الغير طلبي .. فهو أقرب إلى الدراسات النحوية .. وينقسم إلى: التعجب، وصيغ المدح والذم، والقسم، وصيغ العقود والرجاء. ونحوها.

وأخيرا .. كان الجدول الإحصائي للأسلوبين الخبري والإنشائي.

ثم تناول **المبحث الثاني الاعتراض صوره ودلالاته،** والاعتراض معناه التغيير في تركيب الجملة. وبمعنى آخر .. الفصل بين عنصرين متلازمين في ترتيبهما. ومن المتعارف عليه أن الاعتراض من الظواهر الأسلوبية المهمة داخل التركيب. وجاء على "إحدى عشرة صورة"، وكانت على النحو التالي:

١- الاعتراض بين الفعل والفاعل.
٢- الاعتراض بين الفعل والمفعول به.
٣- الاعتراض بين المبتدأ والخبر.
٤- الاعتراض بين الصفة والموصوف.
٥- الاعتراض بين اسم الناسخ الحرفي وخبره.
٦- الاعتراض بين اسم الناسخ الفعلي وخبره.
٧- الاعتراض بين المفعول الأول والثاني.
٨- الاعتراض بين فعل الشرط وجوابه.
٩- الاعتراض بين الفعل ونائب الفاعل.

١٠- الاعتراض بين المعطوفين.

١١- الاعتراض بين الحال وصاحبها.

وأخيرا .. جاء **الفصل الخامس** تحت عنوان "**المستوي الدلالي**" والذي يعد من أهم المستويات التي تنتجها الدراسات الأسلوبية في معالجة النصوص الأدبية وبدونه يصبح العمل ناقصا. ولذلك جاء التمهيد في هذا الفصل لبيان قيمة المستوى الدلالي وطبيعته، وكيفية معالجة بعض قضايا البحث من خلاله . ثم جاءت الدراسة بعده في مبحثين، **المبحث الأول وكان عن "الصورة"** واتضح لنا بأن الصورة نوعان: جزئية وكلية .. والصورة الجزئية تعتمد على بعض المحاور المهمة والتي منها:

١- التشبيه ٢- الاستعارة

ثم **المبحث الثاني**؛ هو عن؛ **الرمز**؛ والذي تناول نوعين من الرمز هما:

١- رمز الكلمة ٢- رمز الموضوع

وبعد ذلك .. كانت **الخاتمة العامة**، وفيها رصدت أهم النتائج التي توصل البحث إليها، والتي أرجو أن يفيدمنها الباحثون حين يعمدون إلي معالجة النصوص الشعرية أسلوبياً.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

محمد السيد مطر

تمهيد

لعل شعر الطبيعة هو الشعر الذي يتخذ من عناصر الطبيعة الصامتة والمتحركة مادته وموضوعاته. وقلما خلا أدب أي أمة - عربية أو أجنبية - من شعراء أحبوا الطبيعة، فانفعلوا بمشاهدها وتغنوا بمظاهر جمالها؛ تمجيدا لها أو تخفيفا من آلامهم النفسية، أو إظهارا لمدى قدرتهم على التصوير.

والأدب العربي حافل بشعر الطبيعة - على مستوى عصوره المختلفة - ولكن النصوص الشعرية مختلفة من حيث الشكل والمضمون، ولذلك اختلفت طريقة تحليل هذه المادة، ولكن من الواضح أن المنهج الوصفي لا الفني هو الغالب على دراسة تلك النصوص[1].

ولقد هام أيضا شعراء وأدباء الغرب بالطبيعة .. فالشاعر الألماني "جوت" عرّف الطبيعة بأنها الفنانة المفردة، وأن كل مظهر من مظاهرها يحوز فكرة مفردة. وهام الشاعر الأمريكي "أمرسون" أيضا بمشاهدة الطبيعة، وانساب في جمالها المنقطع النظير. وكذلك الشاعر الإنجليزي "بيرون" والشاعر الفرنسي

---

(١) ومن أبرز تلك الدراسات ما يلي:

أ- د. جودت الركابى: الطبيعة في الشعر الأندلسي، نشر مطبعة جامعة دمشق، ١٩٥٩م

ب- حسين نصار: الطبيعة والشاعر العربي، نشر مكتبة نهضة الشرق، القاهرة. ١٩٧٤م.

ج- د. سيد نوفل: شعر الطبيعة في الأدب العربي، نشر دار المعارف، المطبعة الثانية، د.ت

د- د. أنس داود: الطبيعة في شعر المهجر، نشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

هـ- سليمان العطار: شعر الطبيعة في الأدب الأندلسي، رسالة ماجستير، مخطوطة، مكتبة جامعة القاهرة. وهناك دراسات أخرى سيتم ذكرها في البحث.

والشاعر الرومانتيكى الكبير "شاتوبريان" الذي صور لنا صحاري أمريكا الواسعة، وغاباتها الكثيفة بريشته المبدعة. وتأثر الشاعر الأسكتلندي "بيرينز" بأحداث الطبيعة، بينما عاش الشاعر الأمريكي "ثورو" في صحبة نباتها وحيوانها وأرضها وسمائها ومائها، وأحب كل ما فيها من جميل وغير جميل، ومضيء ومظلم، ومبهج ومحزن.

وعن أهمية الطبيعة بالنسبة للإنسان، يري المفكر والفيلسوف "وليم ورد سورث" بأن الماديات والمتاعب قد قضت على سعادة الإنسان من جراء انفصاله عن الطبيعة وعدم الركون إليها؛ لأن الطبيعة - من وجهة نظره - سفر يتعلم منه الإنسان ما لم يعلم من بساطة، وصفاء نية، ورحمة ببني الإنسان، ورأفة بالحيوان وتملؤه قوة وإيمانا بالله خالق الكائنات وموجد الموجودات[(١)].

ولقد تأثر الموسيقيون أيضا بجمال الطبيعة، ومشاهدها، وأصواتها المتنوعة، حيث تغريد البلابل، وترنيم اليمام، وزقزقة العصافير، ونشيد الكروان، وهدير البحر، وخرير الجداول .. كلها أصوات عزبة أوحت إليهم تأليف النغمات. ولذلك كان "بيتهوفن" يعيش في صحبة الطبيعة من الفجر إلى الليل، فكتب مرة يقول: "لا أحد على الأرض أحب الطبيعة مثلى، إني لأحب الشجرة أكثر من الإنسان"[(٢)]. ومن ثم كانت عبقريته الموسيقية.

وكان "برليوز" من الموسيقيين الفرنسيين البارزين الذين تجاوبوا مع الطبيعة وعاشوا من أجلها فأنشودته "دعوة إلى الطبيعة" التي أخذها عن فوست" هي من أجل وأفخم أناشيده؛ حيث تلقى وحيها من الطبيعة.

---

(١) مصطفي عبد الله السحرتى: مقالة بعنوان "الجمال والفن والشخصية في الطبيعة" المختار من مجلة أبولو - مكتبة الأسرة - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠م، ص ٩٣-٩٥.

(٢) كتاب "بيتهوفن" تأليف الكاتب الفرنسي الشهير: رومان رولان، نقلا عن: المرجع السابق، ص ٩٦.

وتجدر الإشارة أيضا إلى أثر الطبيعة في فني التصوير والنحت فأغلب كبار المصورين قد رجع إلى الطبيعة ونقل عنها، "فمصور النهضة الكبير "ليوناردو دافنشى" الإيطالي كانت حياته مع الطبيعة حديثاً متصلاً ... وعاش المصور الهولندي الكبير "**رامبراندت**" في الطبيعة، واعتبرها معلمته الكبرى، وكان يسير في ربوعها والريشة بيده ... وفوق ذلك فقد استلهم المثالون أشكالهم وتكوين تماثيلهم من الطبيعة، ولذلك يرى "**رودان**" المثال الفرنسي الشهير أن كل فن يخالف الطبيعة هو فن ميت. وقد حاول أن يرسم حصاناً له، ولكن رأسه أكبر من الخلقة الطبيعية فوجده زرى الهيئة، ضعيف الفن"(١).

وإذا رجعا سريعا إلى شاعرنا محمود حس إسماعيل فإننا نراه يؤكد على أثر الطبيعة في مشاعر الإنسان مهما اختلف زمانه ومكانة بقوله: "والطبيعة في كل زمان ومكان تأسر مشاعر الإنسان وتملك عواطفه، فيندمج فيها بآلامه وآماله، وكل إنسان في الحياة شاعر بالجاذبية الخفية بينه وبينها إلى حد ما، غير أن هذا الإحساس بالرابطة القوية بين النفس البشرية وبين الطبيعة يتفاوت عند الناس حسب استعدادهم وقوة إدراكهم الفطرية"(٢).

ويأتي حب الرومانسيين للطبيعة ظاهرة ملفتة للنظر؛ حيث تعتريهم نشوة مشوبة بشعور ديني عميق أمام مناظر الطبيعة، فهي كتاب منشور يقرأ صفحاته أصحاب البصيرة، حيث يرون الله في الأشجار والأزهار، والبحار والمحيطات .. وغيرها إلى أن يصل زعمهم بأن الطبيعة هي الصورة المحسوسة للإلوهية، وأن الله في الطبيعة على اختلاف عناصرها.

ولذلك يقول الدكتور **محمد مندور**: "إن الطبيعة عند الشاعر الرومانتيكي معبد يأوي إليها ليستجم عندما تقسو الحياة .. حيث إن المذهب الرومانتيكي

---

(١) المختار من مجلة أبولو، ص ٩٧، ٩٨.

(٢) ديوان أغاني الكوخ، ص ١٧٣.

مذهب عاطفي يتغنى بآلام الإنسان وأحياناً بمسراته، وهو أدب شخصي يهتم بمشاعر الفرد الخاصة ويترنم بها. وهو مذهب قليل الاحتفال بمجاراة العقل والخضوع لأحكامه، ولهذا يكثر فيه التغني بجمال الطبيعة التي يتعزى بجمالها الناس عن آلام الحياة"[١].

ولعل محمود حسن إسماعيل أعجب بالشاعر الإنجليزي "بيرس شلى" لمحبته الشديدة للطبيعة وتلهفه عليها. وهذا نداؤه إليها - والذي تبرم فيه من حياة المدن وضجيجها - قائلاً: "تعالي بعيداً عن الناس والمدن الغابة الوحشية، والوهاد والبرية الصامتة، حيث لا تكتب الروح موسيقاها مخافة ألا تجد لها صدي في النفوس الأخرى ... هنا فن الطبيعية الخالدة، يؤلف توافقه وانسجامه بين القلوب". ثم يتناول محمود حسن إسماعيل أيضاً موقفاً "لبيرن" الشاعر الانجليزي من الطبيعة؛ حيث يقول: "إن الطبيعة المحبوبة لا تزال أبر أم لنا .. فدعني ارتم في صدرها الحنون، فأنها أجمل ما تكون في مظاهرها الوحشية حيث لا شيء إلا الفطرة والوادعة والبعد عن كل زينة وصنعة"[٢].

ولعل نظرة الشاعر السابقة للطبيعة قد أتاحت الفرصة لبعض النقاد في أن يصفوا قصائد أغاني الكوخ الاجتماعية بأنها نزعة رومانسية تكتفي بالبكاء على ما حدث ولا تتخطي ذلك إلي واقع جديد تتغير فيه الحياة.

ويري البحث أن القضية تحتمل أمرين مهمين، هما: الأمر الأول أن محمود حسن إسماعيل كان من أوائل الشعراء المخلصين لقضايا الوطن، وأنه يتصف بالجرأة في تفجير بعض القضايا الاجتماعية الحساسة في بعض قصائد الديوان

---

(١) د. محمد مندور: في الأدب والنقد، نشر نهضة مصر، ١٩٨٨م، ص ١٠٣.

(٢) انظر الديوان، ص ١٧٦، ١٧٧. ويعجب الشاعر أيضاً لشاعرين من شعراء العرب هما: ابن الرومي الذي ترك من شعر الطبيعة آثاراً رائعة . وابن خفاجة الشاعر الأندلسي الذي غمر الترصيع البياني شعره فكبتت روح الطبيعة.

التي أدت دورها في الوسط الفني، وإن كان دورها في وجدان الشعب ظل ضئيلاً. وقد يرجع هذا إلى كثافة صوره الخيالية - كما ستبين الدراسة وتؤكد عليه بعد ذلك - وقوة تعبيراته اللغوية .. وليس هذا عيباً في الشاعر وإنما عيب في قلة وعي الجماهير الثقافي؛ ولذلك تمكن محمود حسن إسماعيل من التأثير في معظم الشعراء الذين عاصروه، والذين جاءوا من بعده[١].

الأمر الثاني أن النزعة الرومانسية - في بعض القصائد - ترمى إلى التحرر من جميع القيود، وأن تنطلق العبقرية البشرية على سجيتها الفطرية، وأن تعود النفوس الطاهرة إلى الطبيعة الحقيقية لأنها تستحق العبادة والتقديس .. وهذا كله حاصل في ديوان شاعرنا.

وليس غريباً على "أبى القاسم الشابي" حينما عقد فصلا في كتابة "الخيال الشعري عند العرب" وتحدث فيه عن شعر الطبيعة ونشأته في الأدب العربي، ثم راح مؤيدا المذهب الرومانسي في نظرته للطبيعة نظرة الحي الخاشع الذليل إلى الحي الجليل. بعكس معظم شعراء العرب الذين ينظرون إلى الطبيعة نظرتهم إلى الرداء المنمق، والطراز الجميل .. ومثل هذه النظرة التي لا تزيد عن الإعجاب البسيط لا ينتظر منها أن تشرق بالخيال الشعري الجميل؛ لأن الخيال مصدره الإحساس الملتهب، والشعور العميق، "وشعراء العربية لم يشعروا بتيار الحياة المتدفق في قلب الطبيعة إلا إحساساً بسيطاً ساذجاً خالياً من يقظة الحس ونشوة الخيال"[٢].

ولكن الطبيعة عند محمود حسن إسماعيل حياة متدفقة مليئة بالإحساس نحو الآخرين، استطاعت أن تعي سر شقاء الكوخ وعذاب الفلاح الذي أهدر

---

(١) انظر: محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة، ص ٢٣٩، ٢٤٠.

(٢) أبو القاسم الشابى: الخيال الشعري عند العرب، نشر الشركة القومية للنشر بتونس ١٩٦١م، ص ٦. نقلاً عن د. العربي حسن درويش: الاتجاه الرومانسي في شعر أبي القاسم الشابي، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ٧٠، ٧١.

حقه، ولم يعط أجراً على عرقه المسفوح .. فهو يزرع ولا يأكل، يتعب ولا يقطف ثمرة التعب .. ومن هنا جاءت صوره معبرة عن واقع أليم؛ ومن ذلك قوله من قصيدة "الكوخ" في وصف مأساة الفلاح والكوخ: (١)

*شهدته يذرو دخان الأسى ... والوجد في كانونِه ساعرُ
تبكي سواقي الحقل أشجانهَ ... وما بكاه مرةً شاعرُ
والبائسُ الفلاحُ في ركنِه ... عرْيانُ يشكو ضنكَة خائرُ
شَالتْ بزرعِ النيلِ أكتافُه ... وما رعاه البلدُ الغادرُ
لها بزيْف الغربِ في مُدنَه ... والريفُ من أوجاعه حائرُ
بعثرْ عليةِ الدمعَ ما صفّقتْ ... في قلبكَ الألحانُ يا شاعرُ
واحرقْ له الأجفانَ ما مسَّها ... برْحُ الأسى والحزنُ يا ساهرُ

ومن ثم يقول الدكتور صابر عبد الدايم عن الأبيات السابقة: "إنها صورة فريدة لا يقدر على إبداعها إلا من عايش هذه البيئة ... وصورة إيجابية تعني الاعتراض والرفض والثورة الوجدانية، ويكفى قوله:

شالَتْ بزرعِ النيل أكتافُه ... وما رعَاه البلدُ الغادرُ

دليلاً على ثورية الشاعر وحسه الاجتماعي، وتسخير فنه للناس والحياة" (٢).

ومما تجدر الإشارة إليه أن الطبيعة لدى شعراء "أبولو" تمثل أهمية عظيمة في شعرهم. إذ نراهم يهيمون بها، والدليل على ذلك أن معظم دواوينهم قلما تخلو من قصيدة في الطبيعة، بل وصلت النسبة المئوية لقصائد الطبيعة في بعض دواوينهم

---

(١) الديوان، ص ٢١، ٢٢.

* عند كتابة الأبيات الشعرية رأيت أن تكتب كما هي موجودة في الديوان.

(٢) محمود إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة، ص ٢٣٥.

إلى سبعة وستين في المائة: (٦٧٪) تقريباً من مجموع قصائدهم في الأغراض المختلفة [١].

وبدون مبالغة أستطيع القول بأن الفترة التي تلت شعر محمود حسن إسماعيل لم تكن سوى صدي لشعره وإبداعه الفني: "فغزارة إنتاج محمود حسن إسماعيل وطول المدة الزمنية التي غطاها ذلك الإنتاج جعلت شعره يواكب كثيراً من الحركات التجديدية التي شهدها الشعر العربي في ثلاثة أرباع هذا القرن ... فتاريخ صدور أول ديوان - أغاني الكوخ - يتزامن مع قيام جماعة أبولو .. وهى الجماعة التي يتصل نسبها بكبار شعراء العربية في هذا القرن" [٢].

وأخيراً .. فإن الطبيعة لها أهمية عظمى لدى كثير من أفراد المجتمع على اختلاف درجاتهم، ولا يمكن الاستغناء عنها .. "فهي - ولا ريب - بمثابة الجمال الحسي والعقلي والفكري، وهى خالقة الفن، ومقومة للشخصية. وفيها يجتمع لنا التأثر الوجداني والتأمل الصوفي والذكاء الخلقي، وفيها تتمثل لنا العواطف النبيلة: الحب بلا غيرة، والجمال بلا غرور، والقوة في غير ما ظلم، والسعادة في غير ما حقد، واللذة في غير ما إثم، والإحسان في غير ما مَنْ، والمعرفة في غير ما ثمن، والخير في غير ما رنق، والحقيقة في غير مواربة وغير رياء"[٣].

ومن ثم يؤكد محمود حسن إسماعيل على أهمية ارتباط الشاعر الموهوب بالطبيعة، وذلك في قوله: "فشاعر بلا طبيعة مفقود الضوء لا يمكن أن تتسرب إليه الحقائق العليا .. التي يهبها الله للملهمين من الشعراء .. الذين اختصتهم الموهبة لكي يعزفوا على أوتارها ما يحسون به وهم متفردون بينهم وبين أنفسهم..

(١) د. أحمد محمد عوين: في الشعر العربي الحديث - أبولو نموذجاً- نشر الملتقي المصري للإبداع والتنمية ١٩٩٩م، ص ١٣.

(٢) د. احمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، نشر مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٨م، ص ٤٧ ، ٤٨.

(٣) المختار من مجلة أبولو، ص ١٠٥، ١٠٦.

هكذا كانت رؤيته عن ارتباط الشاعر بالطبيعة"(١).

ولعل هناك أسباباً أخري كانت من وراء دفع الشاعر نحو الطبيعة، ولكن لا يمكن اكتشافها من شعره إلا إذا قمنا بدراسة شخصية الشاعر من خلال نشأته البيئية، والظروف الاجتماعية التي أحاطت به، إذ أنه ثمرة ظروف كثيرة متشابكة، منها ما يرجع إلى المؤثرات الثقافية، والظروف الاقتصادية لأسرته، والظروف الدينية والسياسية اللتين قد أحاطتا به، بل ومدى علاقاته بالناس ومن كل ذلك ومن أعمال الشاعر نستخلص أهم الدوافع التي ساعدت محمود حسن إسماعيل على رسم صورة الطبيعة في ديوانه الأول "أغاني الكوخ" والتي يتلخص أهمها في:

أولاً: الدافع الاجتماعي

لقد عاش الشاعر في عصر كان الاستعمار الإنجليزي يهنأ بخير العباد والبلاد، وكان متسلطاً متجبراً في سبيل الحصول على ذلك الخير. بالإضافة إلى نشأة الشاعر في قرية "النخيلة" إحدى قرى أسيوط، حيث كان مع والده - ذلك الفلاح الفقير - وأسرته التى لا تجد إلا قوت يومها .. في مجتمع تتفاوت طبقاته بين طبقة الملاك، وأصحاب رءوس الأموال .. حتى أصبح ذلك قضية الشاعر التي يداوم على النضال من أجلها؛ ولذلك يقول الدكتور مصطفى السعدنى " ترى .. أيصبح الفلاح - هو قضية الشاعر التي يداوم نضاله من أجلها ..؟".

وللإجابة عن هذا السؤال خصص الشاعر ديواناً بأكمله - هو ديوان أغاني الكوخ - يتحدث فيه عن الفلاح الإنسان، وطبيعة حياته التي يعيشها، مبرزاً شقاءه وبؤسه من خلال علاقته بالأرض، ثم مصوراً أبعاد حياته المختلفة"(٢).

---

(١) سلوان محمود إسماعيل: المختار من شعر محمود حسن إسماعيل، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب - مكتبة الأسرة - ١٩٩٨م، ص ١١، ١٢.

(٢) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص ٢٣.

ولذلك يشير الشاعر في قصيدة "الفردوس المهجور" إلى الاستعمار مستنكراً أثاره السيئة على بلاده" [١].

وحـــجّ الفـــرنجُ إلـــي ســـاحها كـأن الـصليب علـى كـل عـودْ
يَعُبـــونَ منهـــا الرَّحيـــق الـــشهيَّ وأبناؤهـــا يـــشربونَ الـــصديدْ

وعن طعام الفلاح وشرابه، يقول الشاعر: [٢]

طعامـــه لقمـــةُ عفـــراءُ يابـــسةُ والمـاء مـن أكْـدر في النـزّ مربـوبِ

أما عن نوم الفلاح، فيقول الشاعر: [٣]

ومهـــدُهُ لا تـــسلْ إنْ لفَّـــه وَسَـــنُ عُـشٌّ الهـوامِ وأبيـاتُ العناكيـبِ

وأما عن صفاء سريرة الفلاح والتي يجب أن تقابل بمثلها .. لا أن تقابل بالجحود والحرمان - فيقول الشاعر: [٤]

صافي السَّريرة من زيْفِ الوري، ورعٍ محصن النفس من وشْي الأكاذيبِ

ومن هنا نلاحظ أن رؤية الشاعر الاجتماعية قد نبعت من خلال نشأته الريفية في أحضان قريته "النخيلة"، والتي كانت لها بالغ الأثر في حياته الثقافية والاجتماعية والدينية.

---

(١) الديوان، ص ٢٨.
(٢) الديوان، ص ١١٩.
(٣) الديوان، ص ١١٩.
(٤) الديوان، ص ١٢١.

ثانياً: الدافع السياسي:

من المتعارف عليه أن الحياة السياسية في مصر وقتئذ قد تصدعت أركانها وأنهار بنيانها، حتى تدهور الاقتصاد، وعمت الفوضى، وسلبت الحريات، وتآمرت قوى الشر على كل ما حققه الشعب من مكاسب بسبب ثورة ١٩١٩م حيث كانت الملكية الظالمة والإقطاع المستغل، والاستعمار المتجبر أهم أطراف التآمر التي وصلت إلى ذروتها في عهد إسماعيل صدقي عام ألف وتسعمائة وثلاثين(١).

ولذلك انتقل الشعور من البكاء على الفلاح إلى متطلبات المجتمع الذي تكونت ملامحه وسط هذه الظروف السياسية .. حتى اتسعت دائرة العلاقة بين الشاعر والإنسان في هذا المجتمع، باعتباره الكائن الحي الذي خلقت الطبيعة من أجله، فلابد له أن يمنح كل حقوقه المكفولة له.

ولعل الشاعر تصور أن الثورات والمعارك الحربية إنما تمثلان عداوة للطبيعة التي هي أمله الوحيد في النجاة من كوارث الدهر، وأزمات الحياة ولذلك يقول محمود حسن إسماعيل: "فالشاعر والطبيعة روح واحدة ممتزجة؛ تصفر القبرة فكأنما تسلسل روحه في صفيرها، وتنوح الساقية فترجع له أصداء الآلام الإنسانية، ويرى في ذلك الثور المستعبد الذي يلهبه الفلاح بسوطه حتى يمسه اللغوب وهو صادح خلفه بأغانيه الوديعة معنى خفياً ترمز به الطبيعة إلي قوة القدر التي تسخر الإنسان وتسرقه إلى المخابئ البعيدة عن إدراكه وحسبانه !! ولهذا أحب الشعراء الطبيعة وفتنوا بها من قديم الزمن وأودعوا جمالها وأسرارها في أناشيدهم وشكوا إليها آلامهم وتعزوا بها عن نكبات الحياة"(٢).

ومن هنا كان الدافع الاجتماعي والسياسي وسيلتين مهمتين وراء تعبير

(١) د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر - من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبري الثانية - نشر دار المعارف ١٩٧١م، ص ٣٠٧.

(٢) الديوان، ص ١٧٤، ١٧٥.

الشاعر عن هموم الفلاح ومشاكله من خلال عناصر الطبيعية التي يتناولها البحث في الفصل الأول. وما يؤكد ذلك قول الدكتور مصطفى السعدنى: "بأن البعدين الاجتماعي والسياسي للفرد المصري قد التحما عند الشاعر، وبلغا ذروة النضج" (١).

ثالثاً: الدافع النفسي

إن المتأمل في حياة الشاعر محمود حسن إسماعيل يجد أنة قد عاني أشد المعاناة من نفوس صغيرة لم تدرك معنى الإنسانية، فكان يضيق بها ذرعاً، يتألم لضيق أفقها وجمود تفكيرها. ولذلك يقول الدكتور صابر عبد الدايم: "ومن الملامح البارزة في حياة الشاعر والتي كان لها الأثر الفعال في شعره روح الثورة والقلق والتمرد على كل ثابت رتيب جامد منغلق، فهو دائماً يحارب الرق والسلاسل والقيود .. ويحن إلى النور والشمس والقضاء والحرية .. فهو دائماً ثائر على الأسرار والحواجز. وتكاد تكون هذه الظاهرة هي قضية حياته .. ظاهرة البحث عن الخلاص من القيد ومعانقة الحرية" (٢).

فالطبيعة تكون ملاذاً للشاعر، ومهرباً من الواقع الذى اشتدت أزماته على نفس الشاعر .. ولهذا أحب الطبيعة وقدسها لأنه وجد فيها الحنان الذي افتقده في المجتمع، والمثل العليا التي تهفو إليها النفوس الطاهرة والتي تعشق الجمال وتبحث عنه لتتكيف مع الواقع الذي تعيش فيه.

ولذلك فإن محمود حسن إسماعيل لم يحس بالطبيعة كمناظر جميلة جديرة

---

(١) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص ٣٠.

(٢) محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة، ص ٢٩، ٣٠. وانظر أيضاً: المختار من شعر محمود حسن إسماعيل، ص ١٣. حيث تقول ابنته. "وياكم عانى في حياته من هذه النفوس الصغيرة التي لم تدرك إنها تتعامل مع روح محلقة اصطفاها الله بالقيم المثلي والسلوك المرتفع والإلهام الرباني".

بالوصف، وإنما إحساسه بالطبيعة بأنها حياة زاخرة بالكثير من المثل والقيم الرفيعة، وهى نابضة بالحياة والشعور، وهى تسخو على كل الكائنات جميعها بالخير الوفير .. ولمَ لا وقد طلب الشاعر من فراشته أن تطير معه في سماء الخيال، والى العالم المثالي الخيالي الذي يخفف عنهما وطأةالحياة وأهوالها؛ وذلك في قوله: (١)

تعـــاليْ تطِــيرْ في سمـــاءِ الخيـــالِ ونهــــــفُ بجنَّتــــــه النائيـــــةْ
بعيـداً عــن الكــون حيْـثُ المـني تَـــــــرِفُ بأظلالِــــــه هانيَـــــةُ
ونـــــسبحُ في جوّهـــا كالخيــــالِ يرفــــرفُ في مُهْجَـــــةٍ غافيَــــةْ
ونـنــــسي الـــــدّنا وأهاويلـــــها وآلامَهـــــا المَّـــــرة العاتِيَـــــةُ
ونَفْـــــني أســـــانا بأنـــــدائها شـــعاهاً مـــع النِـــسْمة الهِافيَـــةْ

وهذا ما كان عليه الرومانسيون من قبل، وشعراء مدرسة أبولو: "فقد أحب الرومانسيون الطبيعة حباً جما يقرب من العبادة، فدعا **روسو** أبو الرومانسيين إلي العودة إليها وفضل بساطتها وطهارتها وهدوئها على باقي المدينة من زيف وضلال وضوضاء .. وجاء بعده تلاميذه من الرومانسيين أمثال: **"وردسورث"**، **"بيرون"**، **"شيلي"**، **كولوردج"**، **"لامارتين"**، **"الفريددي موسيه"**، وأضرابهم فقدسوا الطبيعية ولجأوا إليها فراراً من المجتمع الظالم والحياة الفاسدة" (٢).

ومن هنا .. يتضح لنا أهم الدوافع التي ساقت الشاعر نحو الطبيعة التي كانت صاحبة الفضل عليه في إلهامه وإنشاء القصائد الرائعة والخالدة. هذا بالإضافة إلى أن عاطفة الحب كانت مع الطبيعة جنباً إلى جنب في كشف المخبوء من المشاعر الوجدانية تجاهها .. وفي ذلك يقول محمود حسن إسماعيل:

---

(١) الديوان، ص ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤

(٢) الاتجاه الرومانسي في شعر أبي القاسم الشابي، ٦٥، ٦٦

"وكما أن للطبيعة فضلاً كبيراً على الشاعر في إلهامه روائعها الخالدة فكذلك للحب وصهر المشاعر الوجدانية التي يلهبها غرام الشاعر في نفسه، ومزجها بكل ما يحيط به من صور الطبيعة المختلفة"[١].

وعلي ضوء تلك الدوافع السابقة يستطيع الباحث أن يفسر عناصر الطبيعة تفسيراً دقيقاً من واقع شعر ديوان "أغاني الكوخ" .. وهذا ما سيتناوله البحث في الفصل الأول .. إن شاء الله تعالي.

(١) الديوان، ص ١٨٢، ١٨٣.

الفصل الأول

عناصر الطبيعة

Elements of Nature

ويشتمل هذا الفصل على العناصر التالية:

- الكوخ.
- الريف المصري.
- الطبيعة النباتية.
- الطبيعة الحية.
- الطبيعة العلوية.

الفصل الأول

عناصر الطبيعة

كان محمود حسن إسماعيل من أوائل الشعراء الذين اهتموا بالطبيعة في ريف مصر؛ حيث خص كثيراً من قصائد "ديوان الكوخ" لهذا الغرض. وقد امتزجت روحه في جميع مظاهرها حتى أورثها الحنين الدائب إلي تلك الحياة الهادئة بين الحقول الزراعية المترعة.

ولقد اكتشفت الدراسة عناصر مهمة في وصف الطبيعة .. ومن بين تلك العناصر ما يلي:

١- الكوخ:

وهو المسكن الذي يتخذه الفلاح قرب زرعه ليقيم فيه بعض الوقت حفاظا على محصوله.. ولعل هذا هو المعني المعجمي والقريب لأذهاننا من خلال فهمنا السريع لعنوان الديوان .. ولكن الشاعر ارتبط بالكوخ ارتباطاً وجدانياً ليس له مثيل. وكان يقضي فيه الأوقات الطويلة ليلاً ونهاراً لحاجة أو لغير حاجة .. فكان

يستذكر فيه دروسه، ويطالع فيه بعض الصحف وبخاصة "البلاغ الأسبوعي" ويمارس مع أسرته بعض أعمال الفلاحة، عزقا للأرض .. أو بذرًا للحب .. أو جنياً لبعض الثمار. وأحيانا نجده جالساً مع نفسه وسط كوخه الذي يطل علي نهر النيل جنوب "أبو تيج" يجتر الذكريات بحلوها ومرها .. قديمها وحديثها .. من غروب الشمس حتى طلوعها، دون كلل أو ملل.

وعن أهمية الكوخ - بالنسبة للشاعر - أنه قد ذكره في الديوان حوالي إحدي عشرة مرة؛ ثم أتبع ذلك بثلاث قصائد أخري، الأولى "ساعة في الكوخ"، والثانية "أغنية مع الكوخ، وكلتاهما في ديوان "قاب قوسين"، والثالثة "قصة الكوخ" كانت في ديوان "لابد".

ونظراً لأهمية الكوخ الكبيرة على نفس الشاعر، ولخضوع جوارحه لهيبته فإن الشاعر يجعل من الكوخ المثير المبدئي لوصف بعض مظاهر الطبيعة .. مما دفع الباحث إلى وضع الكوخ ضمن عناصر الطبيعة على سبيل الرمز أو المجاز.

فالكوخ لم يعد مكان الشاعر الذي يحرس من داخله زرعه، بل أصبح ملاذه الذي يشكو إليه همومه كلما أحاطت به .. وأصبح يمثل قضية للرق .. حيث يعد الشاعر نفسه أحد الفلاحين الذين حكم عليهم الزمن الجائر بالرق سنين طويلة .. إلى أن ثار الكوخ ثورته على الظلم وأخرج الفلاح من ظلمات الاستعباد داخل الكوخ إلى نور الحرية في المدينة والسعادة الدنيوية ... والدليل على ذلك أن الشاعر - بعد قيام ثورة ١٩٥٢م - كان يزور الكوخ ويمكث فيه بعد طول غياب، احتفالا بتشييع جنازة الكوخ؛ لأن قيوده قد مضى زمانها، وانقضى نحبها.

ومن المرات التي ذكر الشاعر فيها "الكوخ" قوله:

تحلُم أن الكوخَ في جنَّةٍ يزهو عليها السُّندس العاطِرُ

ثم يتبع ذلك بقوله: [١]

فاســـتيقظوا والكــــوخُ في غفلَـــةٍ   مــــا دار فيـــه بــــالمنى دائــــرُ

فالشاعر في بداية هذه القصيدة "قصيدة الكوخ" يدعو للبكاء علي الكوخ والتماس نور الهداية منه .. وهذا ما كان عليه شعراء العصر الجاهلي ثم يتبع ذلك بوصف الكوخ وحال أهله فيه .. وقت غسق الليل ورهبة سكونه.. فإن منهم من أمعنت عيونه في الكرى، وظلت تحلم بمكانة عظيمة في الجنة لهذا الكوخ تليق بقداسته .. وتستمر الأحلام هذه إلى أن تظهر تباشير الصباح وتمر عليهم الساريات من الفلاحات .. فإذا بهم يستيقظون من أحلامهم وقد وجدوا أمامهم الكوخ على حالته التي كان عليها .. من البؤس والشقاء. ثم يمضى الشاعر بعد ذلك في وصف بعض مظاهر الريف؛ حيث جمال الحقول، وجداول الماء الصافية .. إلخ، حتى ينهى قصيدته بتجديد الدعوة إلى البكاء على ذلك الكوخ.

ولعلنا نلاحظ هنا أن للشاعر قدرة على تصوير الكوخ بين الحلم واليقظة، وهذه مقابلة بديعة جاءت لتؤكد المعنى الذي يرمى إليه الشاعر. ولذلك يقول الدكتور محمد على هدية: "من الظواهر التي تبدو للدارس لأغاني الكوخ كثرة المقابلات بين المعاني المتضادة؛ لتأكيد المعاني التي يرمى إليها الشاعر وتوليدها"[٢].

ومرة ثانية، ومن قصيدة " كنز الذهب الأبيض" نراه يقول: [٣]

وارث للمـــسكينِ عيـــشاً أســـوداً   رانَ في كــــوخٍ حقـــيرٍ مُتَّـــدَاعْ

فالشاعر في بداية القصيدة قد وصف زهر القطن وصفاً بارعاً جميلاً، يدل

(١) الديوان، ص ١٨.

(٢) شعر محمود حسن إسماعيل - دراسة فنية - ص ١٠٧.

(٣) الديوان، ص ٢٦.

على قدرة الله عز وجل وإبداعه المنقطع النظير. ولكن في الصورة المقابلة لذلك يرسم الشاعر حالة البؤس التي بعيشها الفلاح المصري الذي يعيش في كوخ حقير لا قيمة له عند قوم يسكنون القصر .. الذي لم ينشأ إلا علي كتف ذلك الفلاح المسكين.

ومن الملاحظ أن الشاعر يجمع بين وصفه للكوخ والحالة الاجتماعية للفلاح المصري .. من أجل أن يلفت أنظار الآخرين نحو الفلاح، وألا يجحدوا فضله، أو يضنوا عليه بما لديهم من نعم. وهذا يدل على مبدأ الشاعر الأخلاقي الذي رسمه لنفسه في أول باكورة شعرية له .. وهذا أيضا ما أشار إليه الدكتور محمد علي هَديّة في قوله: "والحق أن ما أشار إليه الدكتور - مهدي علاَّم - هو ما يميز قصائد أغاني الكوخ عن غيرها من الشعر الذي قيل في وصف القرية أو الفلاح .. فشاعرنا لا يصف الريف أو يتغنى بمجد الفلاح الذي شيد حضارتنا القديمة للدعاية السياسية أو للاتجار بالقضية بغية تحقيق نفع شخصي، بل هو يري بؤساً وفلاَّحاً كادحاً .. يهتضم حقه ويجحد فضله" [(١)].

ومرة ثالثة، وفى قصيدة "الفردوس المهجور" يقول الشاعر: [(٢)]

تعـــودُ إلى كوْخِهـــا في الغـــروبِ وقد حاكت الشمسُ قلبَ الحَسُودْ

لقد وصف الشاعر جمال الريف وما فيه من سحر يبهر العيون العاشقة للروض اليانع الأخضر، وللظلال الوارفة، وللنسائم العليلة. ولم يكتف بذلك بل

(١) شعر محمود حسن إسماعيل - دراسة فنية - ص ٩٥، وكان هذا رداً على ما قاله الدكتور مهدي علام في جريدة المقطم بتاريخ ١٩٣٥/٢/١٩م: "إن هذا التكرار .. وهذا الإصرار دليل العقيدة الراسخة لا الفكرة السانحة أو الخطرة الجامحة تمر بخيال الشاعر فيقيدها ثم يمر بخياله نقيضها فلا يتأثم أن يسجلها".

(٢) الديوان، ص ٣٢.

قابلها بصورة الساقية وهى تندب تحت ظل شجر الكروم على الثور الذي يشكو إسار القيود، ثم يصور بعد ذلك حاملة الجرة التي تعود إلى كوخها وقت غروب الشمس في جمال ودلال. ولعل هذا المشهد جاء به الشاعر ليطفئ نار الغضب التي اتقدت في صدره حينما صور السواقي وهى تنوح وتتألم على مشهد الظلم الذي تراه أمامها؛ حيث الثور الذي شدت في رأسه حبال الذل، وقيدت حريته يد الظلم.

وهناك نماذج أخرى لوصف الكوخ في الديوان، جاءت على النحو التالي:

١- في قصيدة "القرية الهاجعة" يقول الشاعر: (١)

بـــائس شَـــفَّه القُنـــوعُ فـــأغْفَى ... في حمـــى كوخِـــه القُنـــوعُ الأبِـــيَّ

٢- وفى قصيدة "وقفة حيال القصر" نعجب لقوله: (٢)

هجـــرتُ كـــوخي .. وهَـــوي ســـحْرِهِ
وُعـــــشُبِهِ الزَّاهـــــي، ونُـــــوَّاره
وجئـــــتُ للقـــــصر أنـــــادي بـــــه
معبـــــودةً غابـــــتْ بأســـــتارِهِ

والعجب هنا أن الهجر لم يكن نابعاً عن كراهية الشاعر لكوخه .. لأن الشاعر ينتقل حيال معبد غرامه - إلى القصر - ولذلك كان الهجر جميلاً مقبولاً من الشاعر.

(١) الديوان، ص ٥٢.

(٢) الديوان، ص ٦٦، ومن الملاحظ أن هناك تصارعاً بين الكوخ والقصر كتصارع الخير مع الشر، أو "كصراع الحرمان مع الإشباع" علي حد قول الدكتور مصطفي السعدني، في كتابه، التصوير الفني، ص ١٥٤.

٣- أما في قصيدة "دمعة بغى" فيقول الشاعر: [١]

وثــورةٍ مــنْ دُخــان الكــوخ فــائرة تغلي علي بائس في الكوخِ محروبِ
كم بعثرتْ وَجْدَهَا في الجوِّ صاخبةً فطـارَ والـريحَ في شـتَّي الأهاضـيبِ
تنفــستْ بــضناه المــرّ شــاكيةً آلام شــيخٍ رقيــقِ العــيشِ مغلــوبِ

يا له من تصوير عجيب لهذا الكوخ الذي يغلى ويتصاعد منه الدخان تضامناً مع هذا الفلاح المسكين الذي حرم طيبات أحلت له !!

٤- وأما في قصيدة "شاعر الفجر" فيقول الشاعر: [٢]

والــديك لمــَّا رن في سَــطْحِهِ صـوتُ نـديُّ اللحـن زاكـي الـنّغَمْ
كبَّـر حتـى خـفَّ مـن صَـدْحِهِ مـن نـامَ في الكـوخ ومـن لمَ يَـنمْ
ورتَّـل الأنغـامَ في صـبْحِهِ يُطْـرِي بهـا النّـوَر ويَهْجـو الظُّلَـمْ

ومن هنا تتضح لنا صورة الكوخ التي رسمها الشاعر في ديوانه .. ولكن تبقى هناك بعض الملاحظات التي يجب على الباحث ذكرها، وهى:

أولاً: الإصرار من الشاعر أن يجعل من الكوخ الشرارة الأولى التي تنطلق لتحرق قوى البغي والشر .. وهذا عن طريق طرح قضية الفلاح المسكين والحالة التي آل إليها .. من ضعف وفقر وذل.

ثانياً: إن نزعة الشاعر نحو طرح قضية الفلاح بهذه الصورة القوية إنما تدل على روح الشباب والثورة داخل كيان الشاعر الذي يشعر بمدى تفوقه على أبناء الطبقات الثرية الظالمة.

---

(١) الديوان، ص ١١٨.

(٢) الديوان، ص ١٢٨، ١٢٩.

ثالثاً: كثرة المقابلات بين صورة الكوخ وصورة القصر تؤكد على أن الشاعر لن يتوقف عن تصوير مأساة الفلاح؛ حيث إنها قضيته الأولى - من خلال وصف بعض عناصر الطبيعة - التي تستأثر باهتمامه العقلي والشعوري ولهذا فهو يتحين الفرص لإثارتها.

٢- الريف المصري .. وعناصره

لقد عاش محمود حسن إسماعيل سنوات طفولته وصباه في أحضان قريته النخيلة، وفتن بجمال طبيعتها التي تفتحت عيناه عليها حتى جعلها منطلقاً له في سماء الخيال الشعري، وجعل من العقوق أن ينبت الشاعر في بيئته ولكنة يتغني بغيرها.

ولعل جمال الريف في مصر على وجه العموم، وفى قرية الشاعر على وجه الخصوص كان دافعاً مهماً وسبباً قويا لوصف الشاعر للريف، ولذلك يقول بنفسه: "ريف ناعم الأظلال وريف الأفياء، نصرت قيعانه تلك اليد السوداء التي شمرت لتثميرها ... في كل هذا الجمال الطبيعي الذي تبلج به ريف مصر، وفي كل هذا الشقاء الذي اكتوت بناره نفوس بريئة لا تعرف من الحياة إلا الإخلاص لعملها، بيد أنها محرومة من أتفه متع الحياة المترفة في المدينة، لا يري الفن في مصر وحيا لإلهامه، ولا خاطرة تثير فيه نشوة العمل على إبراز الجمال المخبوء في وادي النيل، ليري الناس إلي أي حد نعتز بوادينا ونفاخر بما فيه من روعة وجمال"[(١)]

ولقد جعل محمود حسن إسماعيل الريف المصري أحد عناصر الطبيعة التي هي لوحة فنية رائعة ذات أصباغ وألوان تثير شغف الفنان، وتحرك فيه الميل إلى تصويرها في فنه. ومن هنا انطلق شاعرنا في وصف وتصوير الريف المصري، مندمجاً فيه بآلامه وآماله ليعبر عن عمق أصالته لفنه، وإخلاصه لقضايا وطنه،

---

(١) الديوان، ص ١٧٨، ١٧٩.

واهتمامه بشأن الفلاحين في قريته.

ومن الصور الرائعة التي رسمها الشاعر للريف، قوله: (١)

وجنَّةُ حولكَ غَيْسانةُ ... ريحانُها منَفتقُ زاهرُ
وجدولُ يرويك مُعْذَوْذبُ ... سَلْساله مصطَفِقُ زاخرُ
ونخلَةُ فوقك تهدِي الجنَى ... والظل يستَذْري به العابرُ
تهتزَّ للسارى ونخّلُ الورى ... في القصر مرهوبُ الحمى كاشرُ
يَهْنيكَ عذراءُ إذا أقبلتْ ... للنيل أصغَى موجُه الهادرُ
يَستلْهمُ العفةَ من جرَّةٍ ... يحنو عليها مُلَكُ طاهرُ

إلي قوله:

لها بزيْف الغرّبِ في مُدْنِه ... والريفُ من أوجاعِه حائرُ

وهناك صورة أخرى تشير إلى قدرة الشاعر على تصوير مظاهر الجمال في الريف، جاء بها في قصيدة "الفردوس المهجور" - ريف النيل - حيث قال: (٢)

تفجَّرَ في صَفْحتيهِ الجمالُ ... ورفَّ علي جانبهِ الخُلودْ
وطوَّفَ رَيْحانه في الجَنانِ ... وفي كلَّ منضورةِ بالوجودْ
يُفتش عنَ روْضَةٍ برّةٍ ... بفّيءِ الظلالِ الرّطيبِ الرغيدْ
وعن سِحْرها في ركابِ الضحى ... وقد لَبِسَتْ أُرجَوانَ الوروْ
تأطَّرُ في حلَّةٍ من شعاعِ ... مُوشَّي بطل الصباح النضيدْ
وترفل في سندسِ ضاحكِ ... ترنَّح من سكْرةٍ بالنشيدْ

---

(١) الديوان، ص١٩، ٢٠، ٢١.

(٢) الديوان، ص ٢٧، ٢٨، ٣٢.

إلي قوله:

يرفـــــرفُ مـــــن غـــــادةٍ عفَّـــــةٍ محجّـــةِ الحـــسْنِ ميْـــساءَ رُودْ
كـزَنْبقَـــةِ الفجْـــرِ في طُهْرهـــا وأحلامُهـــا كابتـــسامِ الوليـــدْ

ومن خلال الصورتين الماضيتين للريف يتضح لنا ما يلي:

أولاً: إن عالم الريف عند محمود حسن إسماعيل مثالي - في أغلب صوره - وتلك نزعة رومانسية، ظهرت واضحة في الصورتين الماضيتين.

ثانياً: إن مظاهر الريف كلها تنطق بالجمال، وتتصف بالخلود .. حيث الجو معطر بالرياحين، والروض ينشر ظلاله الوارفة ليسحر بوروده الحمراء النواظر وقت الضحى.

ثالثاً: إن فتاة الريف تظهر كثيرًا عقب تصوير الشاعر لمظاهر الريف، حيث تبدو عذراء - في معظم الأحيان - عفيفة نقية طاهرة، لا تحمل إثمًا أو تكن في صدرها حقدًا لأحد وكأنها حوراء من حور الجنة.

ولعل تشبيه الريف بصورة الفتاة المحجبة له دلالتان:

الدلالة الأولى: تشير إلى أن عالم الريف له صفات معينة من القيم الرفيعة، والأخلاق السامية، والبساطة الحانية، والمثالية العالية .. كل ذلك يجعل النفوس تواقة لرؤيته أو مستمتعة بقراءة وصفة.

الدلالة الثانية: تشير إلى أن عالم الريف يتميز على عالم المدينة .. ولهذا كان حقًا على الشاعر التنبيه على العودة إلى وصف الريف، والرجوع إليه .. والأمثلة على ذلك كثيرة.

ففي قصيدة "دمعة بغى" - ريفية تسقط في المدينة - يقول الشاعر: [(١)]

في الريَّــف فــتَّح للــورى زهْــرِى — وســـــرى بطُهـــرى في مغانيـــهِ
كحمــــــائمِ البــــستان لا أدْرى — مــــن سِـــفْرِهِ أوْهـــي معانيـــهِ
ونزلـــتُ في بلــــدٍ شـــهدتُ بـــهِ — قــدْسَ الحجــابِ ممَــزَّق الـــستر
مــشتْ الفــضيلةُ مــن كواعَبَــه — مـــشْيَ الـــذليلِ بربْقَـــةِ الأسْـــرِ

ورؤية محمود حسن إسماعيل إلي الريف تقترب كثيرا من رؤية شعراء أبولو "فالريف عند هؤلاء الشعراء يمثل الحياة الخالية من الزيف والتصنع الذي أفسد المدينة فأبعدها عن المثالية والجمال الذي ينشدونه في حياتهم وأشعارهم. ففي هذا الريف الحياة التي برأها الله - سبحانه - وصور فيه الجمال الحق، والحب الطاهر. والإيمان الصادق، والقناعة الراضية. ومن هذا المنطلق وجدنا شعراء أبولو يندفعون إلى الريف اندفاعاً يستضيفون بنوره، وينهلون من خيره ويتدثرون بدفئه وحنانه"[(٢)].

رابعاً: من الملاحظ أيضا أن محمود حسن إسماعيل يجعل التشخيص من وسائل تشكيل الصورة للوحة الريف، فيبث في عناصرها الحياة والحركة لتكون أشخاصاً تشارك الشاعر مشاعره وأحاسيسه.

ولكن .. تبقي هناك محاور أخرى مهمة في وصف الشاعر للريف المصري، لعل أهمها ما يلي:

---

(١) الديوان، ص ٩١، ٩٣

(٢) في الشعر العربي الحديث، ص ٢٨. ومن شعراء أبولو الذين اهتموا بوصف الريف على النحو السابق: أبو شادي، في وصفه للقرية المصرية. والهمشري، في وصف قريته "نوسا البحر" التي تقع بالقرب من المنصورة. وعلى محمود طه، في وصف ريف دمياط والسحرتي، في وصفه لروضة ريفية في حديقة "دهتورة" وهى إحدى الحدائق المصرية..وغيرهم كثير.

أ- الساقية

لقد أحب شاعرنا الساقية، وفتن بها، وجعلها علامة بارزة في شعر الطبيعة، وبخاصة في وصف الريف المصري؛ ولذلك كانت عنوانًا لإحدى قصائده في ديوان أغاني الكوخ "القيثارة الحزينة" و "سواقي إبريل" في ديوان "قاب قوسين".

وللساقية صورتان عند الشاعر: الأولى صورة الساقية وهى تئن وسط الحقول، ولكن الفلاح يهتز فرحاً لهذا الأنين لأن من دمعها رى نبتته وسقيا غراسه. والصورة الثانية صورة الساقية التي تصدر أنغام حزن لا على الفلاح فقط، وإنما على الثور الذي يدور فيها: حيث إنه معصوب العينين لا يعرف طريق النور، يمنح النبات ماء الحياة ويحرم هو من نورها وحريتها. المهم الصورتان كلتاهما تتفقان في معنى البكاء مهما تعددت أشكال الساقية.

ففي قصيدة "الكوخ" يقول الشاعر: [1]

تبكــى ســواقي الحقــلِ أشــجانَه ... وهـــا بكـــاهُ مـــرةً شـــاعرُ

وفى قصيدة "الفردوس المهجور" يقول: [2]

ونَدْابــــةٍ تحـــت ظـــل الكـــرومِ ... علـي الثـورِ يـشكو إرسـارَ القيـودْ
تَـــضِجُّ علــــي دائـــرٍ كـــالرَّحي ... يـــذوق مـــن الـــسوْط ذُلَّ العبيـــدْ
مـــضيعَّة النْـــوح كـــم أرســـلتْ ... شـــجاهاً يـــئنُ أنـــينَ الـــشريدْ
وكـم ضَحِكَ الزهـرُ لـمَّا بكـتْ ... وهــزَّ علــي الـدمعِ رخْـصَ القـدودْ
فلمـــت خبـــا دمعُهـــا صَّـــوحَتْ ... أفانينـــــهُ واعـــــتراه الركـــــودْ
أيحيـــا علــــي فـــيضِ أجفانِهـــا ... ويـــأبي لهـــا الـــصفو؟ يـــاَلَلْجحودْ

---

(١) الديوان، ص ٢١.

(٢) الديوان، ص ٣١.

ويلاحظ الباحث أن الشاعر في الصورة الأولى للساقية جعل بكاء السواقي على أشجان الكوخ الذي لم يلتفت إليه مرة شاعر .. وكأن هذه الإشارة همسة عتاب للشعراء الذين لم يهتموا بالكوخ الذي دائما يشارك الفلاح آلامه وهمومه وأحزانه.

وفى الصورة الثانية يشبه الشاعر الساقية بالمرأة التي تندب وتكثر الشكوى والبكاء - تحت ظل شجر الكروم - على الثور الذي يشكو إسار القيود. والملاحظ هنا أن الندب تحت ظل شجر الكروم ولم يكن تحت الشمس الحارقة..

ليؤكد على عمق الأصالة العربية للمرأة الريفية لا المرأة الجاهلية التي كانت تشق الجيوب وتلطم الخدود تحت وهج الشمس المحرقة .. فهذب الشاعر بذلك صورة الندب للساقية وهي تحت ظل شجر الكروم ذات الأفنان الباسقة والأغصان الملتفة .. ولذلك كان للبكاء شأن عظيم يقع من القلوب بمكان.

وتجدر الإشارة أيضا إلى قيمة المقابلة التي جاء بها الشاعر بين ضحك الزهر وبكاء الساقية . فهذه صورة رائعة قلما نجدها عند الشعراء المعاصرين في هذا الشكل التركيبي البديع الذي جاء ليؤكد على الندب الذي سرعان ما تحول إلى نوح .. وترجم بعد ذلك إلى بكاء .. هذا البكاء سيكون مانحا لحياة الزهور وجميع أنواع النباتات.

ومن هنا تظهر قيمة الشاعر المبدع الخبير بأدواته الفنية وتجربته الشعرية .. لأن الإحساس بهموم الفلاح قد امتد إلى سواقي الحقل التي حرك الشاعر فيها الوجدان، فأصبحت تبكى وتئن لمصاب الآخرين. ولعل هذا كان نتيجة طبيعية لتفاعل الشاعر مع عناصر الطبيعة، واقترابه الشديد منها، وقدرته على إقامة الحوار بين عناصرها.

وأيضا في قصيدة "القيثارة الحزينة" أي "الساقية" يرسم الشاعر صورة للساقية وهى تنوح .. ولم يستجب لها الزهر ولا مغنى الطير، بل لم يسمع لنواحها وهى تشكو إلى الدهر ما آل إليه الثور وهو مكبل بذل القيود ..

وفى ذلك يقول: [١]

ناحـــتْ فـــلا الزهـــرُ علـــي عـــودِه | ألقـــي عقـــودَ الطـــل مـــن جيـــدِهِ
ولا مغنّـــي الطـــير في وكْـــرِهِ | رقَّ لهـــا وازورَّ عـــن عـــودِهِ
لم يـــسمع النَّـــوْحَ لمخنوقَـــةٍ | تـــشكو إلـــي الـــدهرِ أســـي قيْـــدِهِ
خرســـاءُ لكـــنْ صـــوتُها صـــارخ | يـــذيب قلـــب الـــصخر مـــن وجـــدِهِ
لهـــا عيـــونُ دائمـــاتُ البكـــا | بمـــدمعٍ كالـــسيلِ في رفْـــدِهِ
تفْنـــى دمـــوعُ النـــاسِ مـــن فيـــضها | ودمعُهـــا بـــاقٍ علـــي عَهْـــدِهِ
تَحْيـــا زروعُ الحقـــلِ مـــن ريَّـــهِ | مـــن سوْســـنِ النَّبْـــتِ ومـــنْ نَـــدِّهِ
ويزدهـــى الزَّهـــرُ إذا مـــا جـــرى | منهلُهـــا الـــصافي علـــى خـــدِّهِ
يفـــتر إن ناحـــتْ ويـــذوي إذا | لم تـــسكبِ الـــدمعَ علـــى مَهْـــدِهِ
حياتـــهُ فيهـــا ولكنَّـــه | عـــقَّ الهـــوي حرصـــاً علـــي عـــودِهِ

وفي قصيدة "عند زهرة الفول" يقول الشاعر: [٢]

خفقـــتْ حولهـــا الـــدَّوالي [٣] فريعَـــتْ | وتأسَّـــت علـــي الأســـير المقيَّـــدْ
لطمـــتْ سُـــوقَها علـــي الثـــوْر حزنـــاً | حـــرّة فُجَعَـــتْ علـــي مـــسْتعْبدْ

وأخيراً .. ومن قصيدة "من فم الراعي" يقول أيضاً: [٤]

(١) الديوان، ص ٦١-٦٣.
(٢) الديوان، ص ٧٨، ٧٩.
(٣) الدوالي: جميع دالية وهي الساقية.
(٤) الديوان، ص ١٠٨، ١٠٩.

وكـــــمْ نـــــاعورةٍ[١] ناحـــــتْ ... علـــــي مُـــــسْتَعْبدٍ فيهـــــا
أســـيرِ الـــسَّوْطِ كـــم ضـــجَّتْ ... لـــــه يوْمـــــاً أغانيهـــــا
شـــرْبنا المـــدمعَ الـــصَّافي ... نمـــيراً مـــن مآقيهـــا
ونادمْنـــا ظـــوامي الزهـــرِ ... حتـــى هـــامَ صـــاديها
ورُحْنـــا ننهـــبُ الخطّـــوّ ... ســـكاري بـــين واديهـــا

ومن الملاحظ أن الشاعر يؤكد على الربط بين الساقية والثور في ظل وصفه للريف؛ حيث تأتى دائما في صورة حزينة .. على الثور الذي سلبت حريته، وأصبح أسيراً لغيره .. مما يعمق دلالة الشقاء والبؤس لدي الثور .. الذي قد يرمز إلى الفلاح المصري ..

ب - النيل

لقد أحب الشاعر النيل حباً جماً ـ وجعله أحد المعالم البارزة في وصف الطبيعة؛ ولذلك خصه بسبع قصائد[٢] فضلاً عن المقاطع الشعرية المختلفة، والأبيات المتناثرة داخل القصائد، والتي يصل عددها إلى سبعة عشر بيتاً تقريباً.

ومعظم الأبيات التي خصها الشاعر لوصف النيل تشير إلى أنه مظهر من مظاهر الجمال للطبيعة الريفية المصرية .. وأنة لا يتصف بالخلود فقط، بل إنه هو الذي يهب للزمن الخلود ، وفى ذلك يقول الشاعر: [٣]

---

(١) الناعورة. ومعناها الساقية.

(٢) القصائد السبع في الأعمال الكاملة للشاعر وهي: "عيد النيل والطبيعة" ص ٤٥٩، : دجلة والنيل" ص ٥٥٧ وهما من ديوان "الملك". و "النيل" ص ٥٥٧ من ديوان "أين المفر" . و "النيل نعسان". ص ١٢٢٩، "معجزة على النهر" ص ١١٣٣ وهما من ديوان "قاب قوسين" و "أغنية للنيل" ص ١٥٨٧ من ديوان "صلاة ورفض". و "النهر" ص ١٨٦١ من ديوان "صوت من الله".

(٣) ديوان "أين المفر"، المجلد الأول، ص ٧٣١.

يـــا واهــــبَ الخُلــــد للزَّمـــانِ   يـــا ســـاقِيَ الـــشَّعرِ والأغـــاني
هـــاتِ اسْـــقني واســـقني ودعْـــني   أَهـــيمُ كـــالطيرْ في الجِنـــانِ
يـــا ليـــتني موجـــةُ .. وأحْكـــي   إلـــي لياليـــكَ مـــا شَـــجاني

ولا يزال النيل مصدرًا لإلهام الشعراء، وإثارة لشغف الفنانين؛ حيث يحرك النيل ميلهم إلى تصويره والافتتان به والتعجب منه. ولذلك يقول الشاعر - في تعليقه على الديوان -: "والطبيعة المصرية لوحة فنية رائعة، وشاها النيل منذ فجر الله ينابيعه في هذا الوادي الخصيب بأصباغ فذة وألوان تثير شغف الفنان، وتحرك فيه الميل إلى تصويرها في فنه" [(١)].

وفى قصيدة الفردوس المهجور - ريف النيل - ما يشير إلى اهتمام الشاعر بريف النيل، أو نيل الريف - إن صح التعبير - حيث يصور الاثنين معاً، كأنهما وجهان لعملة واحدة؛ وفى ذلك يقول: [(٢)]

ترقْـــرَق في مَهْـــدِها جـــدولُ   عطـوفُ علـي الزهـرِ عـذبُ بَـرُودْ
تَسلْـسَلَ مـــن نيلِـــهِ كالأمـــاني   تـــرفّ علـــي ناعمـــات المهُـــودْ
مؤججـــــةُ القُـــرْصِ ملهوفـــةُ   علـــي النيـــلِ ترجـــو لـــه أنْ تعـــودْ
فتلهمُـــــهُ العهـــــدَ في قُبلـــــة   مــن الـشوق تـذكو كنـارِ الوقـودْ
وتـــــسبحُ في لُجَّـــــةٍ مِـــــنْ دمٍ   علـــي أفْقهـــا مـــن غـــرامٍ شـــديدْ
إذا عـــشقَ النيـــلَ عـــرشُ الـــسماءِ   فواديـــه جنَّـــةٌ هـــذا الوجـــودْ

(١) الديوان، ص ١٧٧.
(٢) الديوان، ٣٠، ٣٢، ٣٣.

وهناك أبيات مفردة في قصائد متعددة: نحو قوله في وصف مظاهر القرية التي زانها النيل، وأعاد للحياة بهجتها: [(١)]

إيـهِ يـا قـريتي لقـدْ شـفَّ نـايي شَـجَنُ في الحَـشَا عظـيمُ الـدَّوِيَّ
وشَّـحَ النيـلَ شـاطئيهْا بـأبْراد ضـوافٍ علـي الربُّـي والقُنَّـي

وليس غريباً على سنبلة القمح أن تفخر بنفسها لأن ماءها من ماء النيل، ومصدر زادها من ثراه الخصيب؛ وذلك في قوله: [(٢)]

مـنَّ لـه في الأرضُ ملْـكُ مثـل مُلْكـي في الكثيـبِ؟
مـورِدي النيـل وزادي مـن ثـري النيـل الخـصيبِ

ثم عن أسرار النيل التي تحير العقول حينما يبدو وسنانا ، يقول الشاعر: [(٣)]

ولاحَ النيـلُ وسـناناً تَـرُوعُ الفكـرَ أسـرارُه

وهكذا وصف الشاعر النيل العظيم - نبع الإلهام للشعر والفن - وصفاً رائعاً، معتمداً على الصور المجازية التي تساعد على فهم الصيغ التركيبية التي شكَّل الشاعر منها قصائده في وصف الريف المصري.

ج- حاملة الجرة

لقد جعل محمود حسن إسماعيل للطبيعة الفضل الكبير عليه في إلهامه

---

(١) الديوان، ص ٥٥، ٥٦. انظر الديوان أيضاً، ص ٢٠، ٢١، ٢٦، ٣٩، ٥٩، ٧٩، ٨٩، ١١٨، ١٣٤، ١٤٨.

(٢) الديوان، ص ٧٣.

(٣) الديوان، ص ١١٠.

روائعها الخالدة .. وكذلك جعل للحب فضلاً أكبر عليه في كشف المخبوء من جمالها ورصد إحساسه لجميع دقائقها، وصهر المشاعر الوجدانية التي يلمسها غرام الشاعر في نفسه، ومزجها بكل ما يحيط به من صور الطبيعة المختلفة (١).

وكانت صورة حاملة الجرة إحدى اللقطات الجميلة التي جعلها الشاعر في اللوحة التصويرية التي رسمها للريف المصري وشاهدها العالم الغربي في متاحفه ومعارضة الفنية .." مثل الصورة التي عرضها المثال المصري "محمود مختار" في متاحف باريس .. من حاملة الجرة التي صورها على شاطئ النيل .. إلى بائعة الجبن التي نراها في الأسواق الريفية، إلى غير ذلك من وحى الفن المصري التي تتوثب فيه روح القومية التي طالما ندبناها في أدبنا الحديث، والتي انحرف عنها الشعر بوجه خاص انحرافاً عطله عن مجاراة الفنون الرفيعة الأخرى" (٢).

وللمرأة نموذجان في ديوان أغاني الكوخ: الأول يتمثل في صورة المرأة الريفية العذراء الطاهرة.. والتي تحمل جرتها في الصباح متجهة نحو منهل صاف كريق الكوثر الدافق. النموذج الثاني يتمثل في صورة المرأة المحبوبة التي يتغزل فيها من خلال عاطفة صادقة، شاء الحب له أن ينفثها متباينة الألوان.

ولعل النموذجين السابقين يمثلان نظرة الشاعر للمرأة كمصدر للإلهام الفني .. قبل أن تكون وسيلة للتعاطف الجنسي المجرد من النظر الروحي الذي تخلقه طبيعة الجمال في نفس الفنان (٣).

وهناك ثلاثة أمثلة مهمة في الديوان تبين صورة حاملة الجرة التي هي منظر جميل من مناظر وصف الريف، وهى كالتالي:

---

(١) انظر الديوان، ص ١٨٢.

(٢) الديوان، ص ١٨١، ١٨٢.

(٣) الديوان، ص ١٨٣.

١- في قصيدة "الكوخ" يقول الشاعر: [(١)]

يَهْنيــــكَ عـــــذراءُ إذا أقبلـــــتْ   للنيــل أصــغَي موْجُــه الهــادُر
يَـــستلْهم العَّفـــةَ مـــن جـــرَّةٍ   يحنـــو عليهـــا مَلَـــكُ طـــاهرُ
قُدْســـيَّهُ القلـــبِ بهـــا عـــصمةُ   لم يُؤْتها نسرُ السَّما الكاسِرُ
كأنمـــا رِيـــشَتْ جلابيبهـــا   فالويـــلُ أن مـــرَّ بهـــا فـــاجرُ
حرائـــرٌ أطْلَعـــنَ عـــرسَ الهـــويِ   فيـــك حـــديثاً نـــبرُه ســـاحرُ
خَبـــأتْ كَنْـــزَ الحـــسْنِ في أيكـــةٍ   والقـــصر مـــا حجَّبَـــه ســـاترُ
شـــتَّان مـــا الـــدرَّ بأصـــدافه   والـــدرَّ في كوْمتِـــهِ بـــائرُ

٢- وفي قصيدة الفردوس المهجور "ريف النيل" يقول الشاعر: [(٢)].

يرفـــرفُ مـــن غـــادةٍ عَفّـــةٍ   محجَبـــةِ الحـــسْنِ ميْـــساءُ رودْ
كزنْبقـــةِ الفجـــر في طُهّرهـــا   وأحلامُهـــا كابتـــسامِ الوليـــدْ
تعـــودُ إلـــي كوخهـــا في الغـــروبِ   وقد حاكت الشمسُ قلبَ الحَسُودْ

ويتضح من المثالين السابقين أن فتاة الريف - كما تخيلها الشاعر - نقية طاهرة لا تعرف طريقاً إلي الرذيلة، وأن عالم الطبيعة الذي يصوغه الشاعر من الريف هو عالم المثل الذي يتحقق فيه ما لا يتحقق في دنيا الواقع.

٣- أما في المثال الثالث فيأتي في قصيدة عروس النيل .. أي "حاملة الجرة"، حيث رسم الشاعر بخياله صورة جميلة لحاملة الجرة التي تمشى على استحياء .. إلى النيل لتملأ جرتها من مائه الصافي النمير .. هذه الجرة التي غفل عن ذكرها الشعراء إلا من عهد الشاعر الفرعوني "بنتاءور" .. فلعل سحرها

(١) الديوان، ص ٢٠، ٢١.

(٢) الديوان، ص ٣٢، والمقصود بالغادة العفة .. حاملة الجرة.

يوحى بالمنى والهوى للشاعر المفتون .. وذلك في قوله: [(١)].

سـارت إلـي جـدْولها الـدافقِ سـيْر الكـري في مُقْلَـهِ العاشِـقِ
وانيـةَ الخطْـو كـأن الثّـري يحمـل منهـا خطْـرَة الـسارقِ
تمْـتحُ بـالجرَّةِ مـن منهـلِ صـافٍ كريـق الكـوثرِ الـدافقِ
ينـسابُ فـوق التبْـر في سُـندُسٍ نَـضْرٍ ونخْـلٍ مُثْمـرٍ باسَـقَ
إذا دهتْهـا الـريحُ أبـصرْتَها حمامَـةً تفـزع مـن باشِـقِ
نـصيفُها تخفُـقُ أهدابُـهُ خفْـقَ الأسـي في الـشَّجَنِ الطـارقِ
غريـرةُ اللحْـظِ لهـا نظـرةٌ زوْراء عـن خَتـل الهـوي الفاسـقِ
كـم ألهمـتْ مـن وحيهـا شـاعراً قدَّسـها في عـصرِه الـسابقِ
مـن عهـد "بنتـاءور" مـا شَّـببوا يومـاً بـسحر الجـرةِ النـاطقِ
وهـي الـتي تُـوحي المـني .. والهـوي للـشاعر المفتـونِ .. والعاشـقِ!

ومن الملاحظ على الأمثلة السابقة أن رؤية الشاعر للطبيعة - من خلال وصفه للريف - تتسم بالوقوف خارجها، والتغني بجمالها في سكون .. ولكن في تصوير حيوي بديع ينم عن عبقرية الشاعر المبكرة في ديوانه الأول أغاني الكوخ .. علما بأن هناك أيضاً بعض القصائد في الطبيعة يقف فيها الشاعر موقف المناجاة لبعض كائنات الطبيعة .. حيث يهمس إليها همس الأليف لأليفه في رقة وتودد، وقد تبقى المسافة بينهما محفوظة، وتتلاشي، ويتم التوحد والاندماج .. بما يتواءم مع الموقف الشعوري ليتحول السياق من مستوى الغيبة إلى مستوى الخطاب .. هذه العلاقة الثنائية بين الشاعر والطبيعة تذوب وتتلاشى المسافات بينهما ليتم نوع من الامتزاج والوحدة بينهما لتبقى ذات واحدة، وصوت واحد .. وهذا ما سيظهر لنا في الطبيعيتين النباتية والحية ومحاورهما.. فالسنبلة في الحقل تغنى، والفراشة "راهبة

(١) الديوان، ص ٤٥ - ٤٧.

الضحى" تتجاوب مع الشاعر إلي الحد الذي سوغ له أن يطلب منها مصاحبته في رحلة خيالية بعيدة عن هذا الكون [١].

٣- الطبيعة النباتية .. ومحاورها

إن الإحساس بهموم الفلاح قد امتد إلى النبات على أشكاله المختلفة، وأنواعه المتعددة في ديوان الشاعر .. الذي صور النبات في أحسن أسلوب وأجمل تعبير؛ ليدل على تفاعل الشاعر مع الطبيعة واقترابه الشديد منها.

وأرى أن الشاعر حينما أراد أن يصور الطبيعة النباتية .. فإنه قد ارتكز علي عدة محاور مهمة .. من أهمها:

أولاً: وصف الزروع

لقد أفرد الشاعر عدة قصائد في وصف الزروع المهمة لدى الفلاح المصري والتي راقت ذوق الشاعر، وكان منها: قصيدة "الذهب الأبيض"، و "سنبلة تغنى"، و "عند زهرة الفول"، و "الناي الأخضر" ويعنى به عود البرسيم .. بالإضافة إلى بعض الأبيات الشعرية الأخرى التي جاءت داخل قصائد الديوان.

ومن أهم تلك الزروع: (القطن) .. وأجمل ما فيه زهراته، و(القمح) حيث سنابله الجميلة، و (الفول) وما يحمل من أزهار بيضاء ناصعة .. إلخ.

ففي قصيدة " كنز الذهب الأبيض" يقول الشاعر واصفاً زهرة القطن: [٢]

فتراهـــا في الرُّبـــي راقـــصةً زانَهـــا الـــضوْءُ بزهْـــوٍ والتِمـــاعْ
ذاتَ كـأسٍ أتْرَعتْ شمسُ الضُّحَي ريقهـــا مـــن خمـــرة النـــور المـــشاعْ
كلما خفَّـــتْ لهـــا ريـــحُ الصَّبـــا أهرقَـــتْ صهباءَها فوقَ البِقـــاعْ

---

(١) انظر: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص ١٢٤، ١٢٥.

(٢) الديوان: ص ٢٤ - ٢٦.

فَجَــرَتْ في كــلِ حــوضٍ جــدْولاً ساريــاً حــول الرَّوابــي والْيفــاعْ (*)
يــا عروســاً لم تزِّينْهــا يــدُ غــيرُ كــفِّ المبـدعِ الفَــنِّ الـصَّنَاع
يــسجدُ الــشاعرُ مــن فتْنَتِــهِ ســجدةَ الفــنِ زهــا حُـسناً وراعْ
وأتاهــا الــصيفُ وهَّــاج الــسنا يــضرمُ الأنفــاسَ نــاراً في البقــاعْ
فارتــدتْ بُرْنُــسَها مــن ذهــبٍ أبــيض تُّــوجَ هامــاتِ الــضُّياعْ
ذاك تاجُ النيلِ فاندُبْ عنده أملَ الفلاَّح والجُهْدَ المُضَاعْ

هذه الأبيات إنما تمثل لقطات من وصف الشاعر لزهرة القطن والذى جاء في اثنين وعشرين بيتاً من سبعة وعشرين بيتا .. عدد أبيات القصيدة. وهذا يشير إلى أهمية زهرة القطن لدى الشاعر والتي إن رآها ترقص في الربي مزدانة بالضياء - وقد أشاعت الشمس خمرها - فإنه لا يتمالك عاطفته ولا يستطيع السيطرة عليها حتى ينتج هذه الأبيات الرائعة.

ومن الملاحظ أيضاً أن الشاعر في تصويره لزهرة القطن قد اكتسب حيوية وذكاء، حيث تدرج موقفة معها وتحول السياق من مستوى الغيبة إلى مستوى الخطاب متمثلاً في أسلوب النداء "يا عروساً" حيث مهد الشاعر إلى مستوى ثالث من مستويات الخطاب الشعري .. يزداد به اقتراباً من زهرته .. فجعلها ذاتاً واحدة تقوم بارتداء برنسها بنفسها.

وفي المعني نفسه، يقول الشاعر في قصيدة "القرية الهاجعة": [(١)]

وزهــا القطــنُ وارتــدَي حُلَّــةً بيـضاءَ كـــالطهرِ في جـــبينِ نـــبيِّ
نـــسجتْها بنانـــةُ حيَّـــر العقْـــلَ مــدي فنَّهــا الخــصيبِ الــسَّري
وارْتَـوي نبْتُهـا مـن العَـرَقِ الهـامي علــي ترْبِــكِ الطَّهــورِ الزكـــيَّ
من جباةٍ تعفَّرت في ثِـــري الــذّل علـي موْطــئِ ظلــومٍ قَســـيَ

(*) واليفاع: المنخفض أو المرتفع من الأرض.

(١) الديوان ص ٥٦.

وفي قصيدة "المساء" يقول الشاعر: [(١)]

ويَـــسْبَحُ الحقـــلُ في أثـــيرٍ مُـــذهَّبِ الوَشْـــيِ والنِّطـــاقِ
أزاهـــرُ القطـــنِ فيـــه لاحَـــتْ صـــفراءَ عُذْرِيَّـــةَ العنـــاقِ
تـــصيغُ للجـــدولِ المغنِّـــي بمـــدمَعٍ في الثَّـــري مُـــراقِ
وتـــسمعُ النـــوحَ مـــن أســـيرٍ مُقيَّـــدٍ هـــامَ بالـــسَّواقي

ويتضح من الأبيات السابقة أن اللون الأبيض صفة مميزة لزهرة القطن والتي تبدو أحياناً - وقت غروب الشمس - ممتزجة باللون الأصفر الجميل والذي يشبه لون الذهب الخالص .. ولكن المهم أن الشاعر يأتي بخصيصة فنية من خصائص الأسلوب عنده ألا وهى "التجريد" حيث استلهم الشاعر من اللون الأبيض - الذي تتصف به الزهرة - صورة العفاف في الطهر والعذرية .. وهو بذلك ينقلنا من خلال هذا اللون الأبيض من الصورة الحسية إلى الصورة المجردة.

وتلك رؤية جديدة للشاعر أعاد من خلالها المياه للطبيعة في الريف، فنقلنا من خلال التجربة الفنية إلى القرية المصرية .. بالإضافة إلي أن الشاعر يربط بين زهرة القطن وبؤس الفلاح .. ليشير بذلك إلى مدى الظلم الذي يقع على الفلاحين من وراء احتقار الطبقة الثرية للخير الوفير من محصول القطن.

ويأتي وصف الشاعر لسنبلة القمح من واقع أهميتها لدى الإنسان عامة، وللفلاح المصري خاصة؛ حيث يمثل القمح قوت يومه وغده، ولا يستطيع أن يعيش بدونه؛ ولذلك جعل الشاعر للقمح قصيدة بعنوان "سنبلة تغنى" في ديوانه الأول، وقصيدة أخري في ديوانه "هكذا أغني" تحت عنوان "سنبلة تحتضر" وكلتا القصيدتين تحملان معنى واحداً تقري باً.

---

(١) الديوان، ص ٩٧، ٩٨.

ففي القصيدة الأولى تفخر السنبلة بما لها من ملك عظيم .. فمن النيل تشرب، ومن ثراه تتغذى .. ومن ندى الفجر الغض الرطيب تاجها في مملكتها، وحباتها تشبه الذهب الأصفر الخالص الجميل. وفى ذلك يقول الشاعر: (١)

مـــــنْ لـــــه في الأرضِ مُلْـــــكُ مثـــلُ مُلْكـــــي في الكثيـــبِ؟
مــــــــوْردي النيــــــــلُ وزادي مـــن ثـــري النيـــلِ الخـــصيبِ
كلَّـــــــلَ الفجــــــرُ جبــــــيني بالنَـــدي الغـــضِّ الرطيــــبِ
والأصــــــيلُ الـــــبر ألقَـــــي تبَـــــرهُ بــــين جُيــــوبي
وشـــــعاعُ الــــشمسِ حيَّـــــا في شُــــــروقٍ وغــــــروبِ
لــــورأي الرّهبــــانُ طهــــري وصــــــلاتي في المغيــــــبِ
هجــــروا الـــدَّيرَ وخَّـــروا سُـــجَّداً فـــوق كثـــيبي

ولكن هذا الملك لم يدم طويلاً مع مقدم الصيف؛ حيث موسم الحصاد الذي يذوى عودها، ويلف المنجل القاسي بلا رحمة حياتها .. لينتفع الناس جميعاً بعد موتها - كما انتفعوا من قبل في حياتها - برفاتها الذي يمثل قوتهم النافع لحياتهم.

ومن هنا كانت السنبلة مثلاً أعلى ورمزاً خالداً للعطاء والتضحية .. في حياتها ومماتها.

وفي ذلك يقول: (٢)

---

(١) الديوان، ص ٧٣. انظر الديوان أيضاً، ص ٣٢.

(٢) الديوان، ص ٧٥. والمعني نفسه تقريباً في قصيدة "سنبلة تحتضر". انظر الديوان ص ٤٣٤، حيث يقول:

وإلــــي أيــــن سيمــــضي نعــــشُ عُــــودِي ويــــسيرُ؟
إن مــــوتي لــــو دَري الإنــــســـــانُ بعْــــثُ ونِــــشورُ
فاســـألوا المنجـــلَ عنِّـــي فهـــو بالـــسّر خـــبيرُ
واسألـــوا النّـــورج ينـــبـيــــكمْ بحدَّيـــه المصيـــرُ

ودَنـــا الـــصيفُ فـــشابَتْ مــــن لظـــاهُ سَــــبَلاتي
وذوي عـــــودي ولــــــفَّ المنجـــلُ القاســـي حيـــاتي
وتحطَّمـــــتُ فأحْيــــــا النـــاسَ عـــيشُ مـــن رفـــاتي
أنـــا في غْرســـي وحـــصْدي وحيــــــاتي وممــــــاتي
مثــــلُ أعلـــي ورمْـــــزُ خالــــــدُ للتــــــضحياتِ

ومن المحاصيل النباتية التي ذكر ها في ديوانه أيضاً: (الفول) .. حيث يعد أيضا من المحاصيل المهمة لدي الشعب المصري عامة، ولدى الفلاحين خاصة. أزهاره ذات اللون الأبيض الناصع .. تلتف حولها الطيور لتنهل من ثغرها لتصدر أعذب الألحان. والشاعر لا ييأس من موت زهر الفول - حينما يأتي عليه موسم الحصاد في شهر إبريل - لأن الأمل يتجدد لديه في عودة الحياة لأزهار الفول مرة أخرى ... وتلك عادة بعض الشعراء الرومانسيين الذين يمزجون بين اليأس والأمل. وفى ذلك يقول شاعرنا في قصيدته "تبسمي": (١)

إن مــــاتَ زهـــــرُ الفــــولْ في مزرعـــــات الــــــوادْ
ولفَّـــــــه أبريــــــــلْ في مِنجـــــل الحـــــصَّادْ
تبـــــــسَّمي للنيــــــلْ يزخَـــــــرُ بـــــــالأعوادْ
وتُمــــــرعُ الحقــــــولْ بالـــــسنِّدسِ الميَـــــادْ
ويغْتــــــدي المقتــــــولْ مــــن زهرهـــــا عبَّـــــادْ

وفي قصيدته "عند زهرة الفول" يقول": (٢)

---

(١) الديوان، ص ٥٩، ٦٠.

(٢) الديوان، ص ٧٨.

وهنــا الفــولُ أبــيضُ الزهـرنــضرُ كـسُدولِ العفـافِ لاحـتْ بمـشْهدْ
وتـري الـصَّادحَ الطـروبَ مـن الطـيرِ ينـــــاغي أليفـــــه المتوَجـــــدْ
يُتظنَّـــي ترتيلـــه في ذرا الـــدَّوحِ صـــلاةً مـــن الملائـــكِ تُنْـــشَدْ
وكـأنَ الرَّيحـانَ مـن رَوْنـق الخُـضْرةِ صـــيغَتْ عيدانُـــهُ مـــن زبرْجَـــدْ

ومن الملاحظ أن الشاعر قد أعد الأبيات السابقة لتكون نموذجاً للإحساس بجمال مشاهدة زهور النباتات المختلفة .. حيث جعل من لونها الأبيض رمزاً للعفة والطهارة والنقاء. بالإضافة إلى أن الشاعر. قد نقلنا أيضاً من الحسي إلى المعنوي .. عن طريق التجريد .. والذي يعد من خصائص الأسلوب عند الشاعر أو كما يقول الدكتور شفيع السيد: "في قصيدة الشاعر (عند زهرة الفول) يزدهي الإحساس بالجمال لمرأى زهور النباتات المختلفة، فيقدم هذا الإحساس في صورة شعرية تعد نموذجاً مبكراً لنزعته في توليد الصورة، ومد أطرافها" [(١)].

وتجدر الإشارة إلى بعض أنواع أخري من الزروع والتي لم تلق اهتماماً شديداً من الشاعر، وذلك مثل: القثاء، ونورة البطيخ، وعباد الشمس وأعواد البرسيم .. التي جعل منها نايه الذي يطربه بين الحين والحين الآخر.

وذلك في قوله: [(٢)]

عـــــانَق (القثّـــــاءُ) في مْيثائـــــه نـــورةَ (البطـــيخ) في لطـــفٍ ولـــينْ
ورنـــــا (العَبـــــادُ) حـــــيرانَ إلـــــي مغــــرب الــــشمسِ بــــشوقٍ وحــــنينْ

وقوله في عود البرسيم الأخضر: [(٣)]

---

(١) قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص ١٢٣.

(٢) الديوان، ص ١٤٨.

(٣) الديوان، ص ١٥٦.

نفخْـــتُ في نايهـــا فطـــرَّبني ... وراح فـــي عُـــزلتي يـــداعِبُها
يغـــازلُ الـــروحَ مـــن ملاحِنِـــه ... بخفقَـــة في الـــضحي ثُواثِبُهـــا

ثانياً : وصف الأزهار والرياحين

أفرد محمود حسن إسماعيل كثيراً من شعره لوصف الأزهار .. وكانت الأزهار عنده هي الرمز الأتم للجمال .. ومن ثم اختلفت نظرته إليها عن نظرة الكثير من الناس .. فالشاعر له صلاة خاصة عند الأزهار يتملى فيها بالجمال؛ حيث إنه شاعر لديه موهبة البحث عن حقائق الجمال والأمثلة علي ذلك كثيرة، ومنها قوله: (١)

تـــنفَّس سوســـانُها عـــن شَـــذَي ... كحلْـــم الأزاهـــير ذاك شـــرودْ
يـــضَوْعُ لنـــا شِـــقه بالـــشبابِ ... والأمـــلِ المـــستطابِ الـــسعيدْ
إذا اســـتافهُ العاشـــقُ المـــستهامُ ... تنـــسَّم ريَّـــاهُ طيـــف العهـــودْ
وينـــشقَهُ الطـــيرُ فـــوث الغـــصون ... فيسكِبُ في الروض خمرَ القصيدْ

ثم يتابع القول: (٢)

وكـــم ضَـحِكَ الزهـــرُ لمـــا بكـــتْ ... وهـــزَّ علـــي الـــدمع رخْـــصَ القـــدودْ
فلمـــا خبـــا دمعُهـــا صـــوَّحَتْ ... أفانيْنـــه واعـــتراه الركـــودْ
أيحْيـــا علـــي فـــيض أجفانِهـــا ... ويـــأبي لهـــا الـــصفوَ؟ يـــاللْجحودْ

---

(١) الديوان، ص ٢٩ والسوسان: الزهر. وذاك: عاطر فاتح.

(٢) الديوان، ص ٣١. والمعني نفسه يتكرر في ص: ٦٣، ثم يتكرر وصفه للزهر، ص ٨٩، ١٠٧، ١٠٨، ١١٠.

وعن وصف الريحان يقول الشاعر: [١]

وكأن الريحانَ من روّنَقِ الخُضْرةِ ... صيغَتْ عيدانُه من زَبرْجَدْ
ضاعَ من كُمه العبيرُ كعذراء ... براها الهوي فراحتْ تَنهَّد
وتخالُ الضحي عليه بُرُوداً ... فُصِلتْ من سنا شعاعٍ وعسْجَدْ

ويلاحظ الباحث أن الشاعر قد انتقل بنا في الأبيات السابقة من المعنوي إلي الحسي؛ حيث جعل ضياع العبير كالعذراء التي هزلها الهوي .. وهكذا.

وهناك أيضاً قصيدة "زهرتي" والتي يقول فيها: [٢]

ولي زهرةٌ طَّيبْتُ من عطْرِها دَمي ... وضمَّخْتُ رُوْحي من شَذاها وأنفْاسي
علي شاطئ من فيْضِ روحي تفتَّحتْ ... وراحَتْ تَعب الريَّ من نَبعِ إحْساسي
مكللةً بالنورِ تحْسَبُ وشْيها ... وميضاً من الصَّهباءِ يُشرِقُ في كاسِ
تميسُ [٣] علي قلْبي إذا هزَّها الهوي ... فتفْضحُ بالإدلال ريانَةَ الآس

ومن هنا نشعر بمدى الصلة الوثيقة بين الزهرة وروح الشاعر الحزينة؛ فالشاعر قد طيب من شذاها دمه .. لأن الزهرة تفتحت من فيض روح الشاعر .. ومن هنا راحت تعب الري من نبع إحساسه، فكانت مكللة بالنور، تشبه لمعان الخمرة في كاساتها.

ولا شك في أن الزهرة هذه تروح عن الشاعر أحزانه؛ لأن عطرها عطر جنة قد تراءت له .. ومن هنا جاءت صفاتها نموذجية ومثالية في آن واحد .. أي لا توجد هذه الزمرة على أرض الواقع، بل توجد على أرض الخيال، وتلك طبيعة الشعراء الرومانسيين.

---

(١) الديوان، ص ٧٨، ثم يتكرر وصف الشاعر للفل والريحان في ص ٣٩، ص ٨٩.

(٢) الديوان، ص ١٥٧، ١٥٨ وضخمت/ أي أكثرت دهنه منه.

(٣) تميس: تتبختر.

ولا أدل على ذلك من قول محمود حسن إسماعيل: "تغلغلت روحي الشابة في جميع مظاهر الطبيعة وأسرارها، حتى امتزجتْ بها الامتزاج الذي أورثها الحنين الدائب إلى تلك الحياة الهادئة بين الحقول المصرية الممرعة، والقرى الناعمة على ضفتي النيل الزاخر، وخلفت في دمى الشوق الملح إلى الحياة بين رباها وأزهارها، ونحلها وأطيارها، ونخيلها الساهم في سكون القضاء كأنه معاصم نساك تطير الدعوات للسماء .." (١)

ثالثاً: وصف الأشجار والثمار

إذا كان الشاعر قد وصف من الطبيعة بعض زروعها، وبعضاً آخر من أزهارها ورياحينها .. فإنه قد وصف أيضاً بعض الأشجار وثمارها.

وشجرة النخيل من أهم تلك الأشجار التي اهتم بها الشاعر اهتماماً كبيراً، حيث "إنها عند الوجدانيين شجرة رومانسية - إن صح التعبير - يجدون فيها من المعاني المختلفة ما يلائم أحوالهم النفسية وميولهم الفنية، فهي أحياناً رمز للشموخ، وأحياناً للسكينة، وأخري للتفرد والعزلة، وهي توحي بكثير من الصورة الفنية التي يراها الشاعر في وجودها المادى أو فيما ينطبع حولها في وجدان الشاعر من خيالات وأحاسيس" (٢).

ولقد تغنى الشاعر بالنخلة التي أهدته أجعل الثمار، وأروح الظل وقت القيلولة؛ وذلك في قوله: (٣)

ونخلـــةُ فوقـــك تهـــدِي الجنَـــي والظـــلَّ يـــستَذْري بـــه العـــابرُ
تهتَّز للســـــاري ونخْـــلُ الـــــوري في القصرِ مرهوبُ الحِمَي كاشِـــرُ

---

(١) الديوان: ص ١٧٠.

(٢) د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، نشر دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١ م، ص ٤٣٥.

(٣) الديوان، ص ٢٠، ويستذري: بمعني يستظل.

وأحياناً أخري .. يري الشاعر في سكون النخلة علامة تشير إلي خشوع الصوفي وزهده؛ وذلك في قوله: [١]

لاح فيه نخلُيها خافضَ الرأْسِ كطيفٍ في خاطرِ الصوفيِّ

وقوله أيضاً: [٢]

ونخيلُ فضحتْ أظلالُه في ثنايا الماء طهرً الساجدينْ

وليس هذا غريباً على الشاعر؛ فقد عرف بهذا اللون من التصوير المتصل بالمعاني الدينية .. والصوفية منها على وجه الخصوص.

ومن الملاحظ على الصور البيانية السابقة أن التشبيهات قد تميزت بالجدة والطرافة، وعمق الثقافة العربية التي جمعت بين الأصالة والمعاصرة، وخلقت منه ملكة النقد في الوقت نفسه.

وتجدر الإشارة إلى بعض أنواع الأشجار الأخرى - على الرغم من أنها قليلة الذكر في الديوان - مثل شجر السدر وشجر الدوْم .. حيث وصفهما معاً في قصيدة "القرية الهاجعة": [٣]

وصَغي السَّدْرٌ للسكون كرُهبانِ أصاخوا في معْبَدٍ قُدْسِي
لفَّعته الأنوارُ من بْردِها السامي بثوب من السَّنا موْشيَّ
ورنا الدَّوْمُ للشعاع كملهوفِ صبا إلي نهْرِه الفضِّيَّ
فاستطالتْ سيقانُه تطلب النجوَي وتهفو إلي الوميضِ القصيِّ
كعذاري سَبَحْنَ في لُجِّة النور هُياماً بفيضِه اللّجيَّ

(١) الديوان، ص ٥٢.
(٢) الديوان، ص ١٤٤.
(٣) الديوان، ص ٥٢، ٥٣.

ولقد برع الشاعر في قدرته علي التصوير، والجمع بين الحسي والمعنوي أو بين المعنوي وحسي؛ وذلك من خلال استعانته بقدرته اللغوية، وبراعته في صنع الدلالات اللغوية الجديدة .. "وأنه يملك في النهاية عبقرية خاصة لا نستطيع تحديدها بشكل صارم يمكن أن نطلق عليها في النهاية عبقرية التشكيل بالكلمة ويمكن أن نسميها عبقرية البناء بالصورة .. ويمكن أن نسميها حضور الشخصية الفنية .. ويمكن أن تكون مزاجاً من كل هذه الخصائص التي تؤكد موهبته الفنية وتدعم طاقته الشعرية" [١]

٤- الطبيعة الحية .. ومحاورها

تغلغلت مظاهر تلك الطبيعة الحية في الديوان .. فمنها ما جاء منبثا في ثنايا الأشعار - وهذا كثير - ومنها ما جاء في قصائد مستمرة خصصها شاعرنا لوصف محور بعينه من محاورها [٢]. ويري البحث أنها تتلخص في:

أ - وصف الحيوان.

ب- وصف الطير.

ج- وصف الحشرات والزواحف.

أولاً: وصف الحيوان

إن إحساس الشاعرالمأسوى تجاه الفلاح هو نفسه نحو أهم حيوان يعتمد عليه الفلاح في أعمال الحرث والري والشئون الزراعية الأخرى، وهو "الثور" الذي يمثل المعادل الموضوعي للفلاح في معظم قصائد الشاعر.

ولذلك فليس غريباً على الشاعر أن يلقب ثوره بعاهل الريف الذي يعيش في وطنه عيش الذل والانكسار؛ حيث إنه مكبل بالقيود دائماً، ولا يستطيع

---

(١) محمود حسن إسماعيل - مدخل إلي عالمه الشعري - ص ٧.

(٢) انظر الديوان: قصيدة (البومة والملحد)، وقصيدة (ثورة الضفادع) وقصيدة (راهبة الضحى).

الحركة والانطلاق، وأنه يضرب على جسده بسوط شديد لا يملك له دفعاً .. بل يتألم أشد الألم لما يلاقيه من ظلم وعسف علي مر الزمان [١].

ولقد لخص الشاعر رؤيته للثور في قوله: "ويرى الشاعر في ذلك الثور المستعبد الذي يلهبه الفلاح بسوطه حتى يمسه اللغوب وهو صادح خلفه بأغانيه الوديعة، معنى خفياً ترمز به الطبيعة إلى قوة القدر التي تسخر الإنسان وتسوقه إلى المخابئ البعيدة عن إدراكه وحسبانه" [٢].

ولقد تعددت صفات الثور في شعر محمود حسن إسماعيل، فمرة كان ثوراً، ومرة ثانية كان راسفاً، ومرة ثالثة كان مستعبداً أسير السوط .. وهكذا.

ففي المرة الأولى يقول الشاعر: [٣]

ونَّدابـــةٍ تحـــت ظــلِّ الكـــروم علـي الثـوْرِ يـشكو إسـارَ القيـودْ
تـــضِجُّ علـــي دائـــرِ كـــالرحي يـــذوقُ مـــن الـــسوْط ذُلَّ العبيـــدْ
مـــضيَّعةَ النـــوْح كـــم أرســـلتْ شـــجاها يـــئن أنـــينَ الـــشَّريدْ

وفي المرة الثانية، يقول الشاعر: [٤]

دّؤوبــةُ الــشكوي علــي راســفِ في الـــذُل مفجـــوعُ علـــي جَـــدِّهِ
دارتْ بـــه البلـــوي فمـــا راعَـــهُ إلا عمـــاءُ غـــال مـــنُ رُشْـــدِهِ
أعمـــي رمـــاه الـــبينُ في دارة لم يـدْرِ نحـسَ الخطْـو ومـن سـعدِهِ
شُـــدَّتْ حبـــالُ الـــذّل في رأسِـــه وفــتَّ صــرْفُ الــدهْرِ في كبْــدِهِ
مَنـــادِحُ الـــضجَّةِ في أذنِـــه وملْعـــبُ الـــسّوطِ علـــى جلْـــدِهِ

(١) انظر: ديوان هكذا أغني، المجلد الأول، ص ٤٠٣ - ٤٠٨.

(٢) الديوان، ص ١٧٥.

(٣) الديوان، ص ٣١.

(٤) الديوان، ص ٦٣، ٦٤.

والــــسائقُ الأبلـــــهُ لا ينــــثني عــن ضــرْبِه العــاتي وعــن كيــدِهِ
يتلـــو علــــي آذانـــــه سُـــورةً مـــن قــسوة الــسَّيِّدِ علــي عبــدِهِ
كـأنَّـــهُ الـــدهرُ يزُجِّـــي الـــوري قــسراً إلــي مــا نــدَّ عــن وجْــدِهِ

وفي المرة الثالثة، يقول أيضاً: [١]

وكــــمْ نــــاعورةٍ ناحـــتْ علـــــي مَـــــستْعْبدِ فيهــــا
أســـير الـــسْوط كـــم ضـــجَّتْ لـــــه يومــــاً أغانيهــــا

ومن الملاحظ علي الأبيات السابقة أن الشاعر يعشق الحرية ويؤمن بها، ويطلبها لجميع أفراد مجتمعة. فالحرمان منها يعادل فقد الإنسان لحياته.

بالإضافة إلى أن تناول الشاعر للثور كان تناولاً رمزياً، فكلما ذكر لنا الثور ومعاناته تمثل أمامنا الفلاح وما يكابده في قريته، فكلاهما يعمل ولا ينتظر الأجر، بل أجرهما الذل والهوان.

ولعل ارتباط الساقية بالثور هو ارتباط السبب بالمسبب، فالبكاء لا يكون إلا علي الظلم الذي وقع على ذلك الثور، أو الفلاح وما كان يحدث له في تلك الفترة من نظام الإقطاع وكبار الملاك، فلا يجني الفلاح غير التعب والمرض، والفقر والجوع، وفضلة على الأرض لا يقره أحد [٢].

وتجدر الإشارة أيضا إلى ظاهرة "التشخيص" التي تجلت بوضوح في تصوير الشاعر للثور؛ حيث مزج الشاعر في الأبيات السابقة بين عاطفته وفكره وخياله، ليتفاعل مع الثور، ويجعل ما حوله أشخاصاً تشاركه محنته وقدره في الحياة.

---

(١) الديوان، ص ١٠٨، ١٠٩. والمعني أيضاً يتكرر في ص ٧٨، ٧٩.

(٢) انظر: في الشعر العربي الحديث، ص ٩٦.

ولقد ذكر الشاعر أنواعاً أخرى من الحيوانات تقل أهمية عن الثور، مثل الكلب، وذلك في قوله: [١]

يغْفــونَ والكلــبُ علــى مهْــدهمْ ... ســـهرانُ لا يُغْفِـــي لــــه نــــاظرُ
يَـــــصرُخ إنْ أغرتْــــهُ أطيافُـــــه ... أو راعــــه بالـــسَّطْوةِ الخـــاطرُ

وعن الجدي والذئب، قال: [٢]

ولا الرُّعـــاة إذا غنَّـــوْا لـــسرْبهمُ ... مُــــروَّحين بإنــــشادٍ وتطريــــب
يُغــريهمُ لرقيــق الــشدْو ذو طــربِ ... مــن الجِــداء ولــوعُ بالألاعيــبِ
طـويَ المـروجَ طليقـاً في مخاضِـرها ... وعــاد مبتهجــاً مــن غفلــةِ الــذيبِ

وهناك الضفادع التي هي من أصغر عناصر الطبيعة يجني منها الشاعر غراس الحكمة العلياء ويستخرج منها فلسفة التأمل في الحياة والتي لا يصل إليها إلا شاعر عميق الحس والفكر.

ومن ها تعجَّب الشاعر لصرخات الضفادع التي هتكت ستر السكون، والنقيق الذي أزعجت ضوضاؤه أذن الكون وسمع النائمين !! صرخات لا يفهمها الشاعر كما لا يستطيع فهم أشياء كثيرة في هذا الوجود، فلماذا تترك الضفادع الرياض الغناء وتسكن الطين.

ومن ذلك، قول الشاعر في قصيدة "ثورة الضفادع": [٣]

فغــدَتْ تــصْرخُ في جــوْفِ الــدَّجي ... صــرخاتٍ هتكــتْ ستْر الـسكونْ
خلتُهــا والليــل أعــشَى هــابطٌ ... بــصداها غــى غيابــات الظنــونْ

(١) الديوان، ص ١٧.
(٢) الديوان، ص ١١٩، ١٢٠.
(٣) الديوان، ص ١٤٤، ١٤٥.

أُرغُنَ الشيطانِ يشدو ملقياً ثورةَ الأنغامِ في وادي المنونْ
يا بنةَ الطينِ لقد ملَّ الدُجَي لَغَطاً من فيك مجهولَ الرنينْ
ونقيقاً أزعجتْ ضوضاؤهُ أذُنَ الكونِ وسمْعَ النائمينْ
أعجميَّاً حيَّرتْ لُكْنَتُهُ شاعَر الفَصْحَي بلحنٍ لا يبينْ

ثم تغلب الحيرة علي الشاعر فيكرر الاستفهام أربع مرات، مما يؤكد سيطرة القلق والاضطراب علي عاطفته. كعادة شعراء مدرسة أبولو.

وذلك في قوله: (١)

أيُّ معني في صداها كامنُ طيَّرتْ حكمتُه العقلَ الزرينْ؟
لمُ تغْفَي والدنا في صحْوةٍ؟ ثم تصحو وبنوها هامدونْ؟
لم أفني النوْر من أعيُنَها صولةَ النورَ؟ وردَّتْهَا الدجونْ؟
سَكنتْ أغبَرَ مهجوَر الحمي مُكفهر اللَّمْحِ كالطيفِ الحزينْ
ولديها كلُّ روضٍ مُونِقٍ ريِّقِ الأنداءِ ضحَّاكِ الجبينْ
أي شرَّ في البلي هامتْ به غاب في طيَّاته لا يستبينْ

ثانيا: وصف الطير

لقد اعتنى محمود حسن إسماعيل عناية فائقة بوصف أنواع كثيرة من الطيور في ديوانه، وأن معظمها من الطيور المصرية التي شاهدها في قريته على عكس معظم شعراء أبولو الذين وصفوا الطيور المصرية والغير مصرية عن طريق الشعر المترجم أو عن طريق البعثات الخارجية .. أو غيرها.

ومن الملاحظ على وصف الشاعر للطير أنه انصهر بعاطفته معها، فوصفها وصفا ظاهريا محسوساً؛ لتصبح جزءاً لا يتجزأ، إذا فرح الطير فرح الشاعر، وإذا

(١) الديوان، ١٤٥، ١٤٦.

ناح معها. وجعل الطيور تتحدث بلسانه، وتعبر عما يجول بخاطره.

ومن الطيور التي ذكرها شاعرنا في الديوان: العصافير، والحمام، والنحل، والبلابل، والغربان، والديكة، والبوم، والقبّرات.

ومن أمثلة ذلك، قوله قي عذوبة لحن غناء العصافير: [١]

وكـم شـدا العـصفوُر لـمَّا سـرتْ تختـــالُ تحـــتَ الفَـــنِنِ الـــوارقِ

وقوله في قصيدة "تبسمي": [٢]

إن مـــــاتَ في الهجـــــير لحْـــــنُ علـــــي العيـــــدان
غنَّـــــي بـــــه العُـــــصفورْ في فجْـــــره الرّيـــــانْ
تبـــــسَّمي للحـــــورْ يهتـــــزَّ كالـــــسَّكرانْ

وقوله في موضعين من قصيدة "من فم الراعي": الأول بدأ به القصيدة؛ وذلك في قوله: [٣]

شَـــجَتني رنَّـــةُ العُـــصفور في فجْـــرِ الرّبـــي الـــصَّاحِي

والموضع الثاني في قوله:

لنـــــا العطـــــرُ إذا فاحـــــتْ بوادينـــــا الأزاهـــــيرُ
وعـــــذبُ اللحْـــــنِ إن غنّـــــتْ علـــــي الأيْـــــكِ العـــــصافيرُ

والبلابل من الطيور الجميلة أيضاً التي يهتز لها الشاعر، لكنها تثير عواطفه،

---

(١) الديوان، ص ٤٧.

(٢) الديوان، ص ٥٩.

(٣) الديوان، ص ١٠٧، والموضع الثاني، ص ١٠٨.

وتجدد آلامه. وهذا ما سنراه في قوله: [١]

فشدا في رُباكِ بلْبُلُ أيك هيَّجتهُ خواطرُ بالعشى
صرخَ البؤس في أغانيه لهفانَ على فرْعه الرطيبِ الجنيّ
ناحَ في جنّةٍ تلقنُ شاديها نشيدَ الهناءةِ السحْري

وقوله أيضاً: [٢]

لقد نادمَ البلبلُ المستهامُ ورودَكِ بالغُنْوةِ الداميةْ

وأحياناً يقف البلبل وقفة المعجب بنفسه فوق غصن غض جميل، يصدر من فوقه أجمل الألحان؛ وهذا في قوله: [٣]

والعاشقُ البلبلُ في عُشِّهِ أسرفَ في نجوي معاميدهِ
يختالُ فوق الغصنِ مستلهماً وحْيَ الهوي من روحِ معبودِهِ
أقام للبستانِ عيدَ الهوي فراح يلهو الروض في عيدِهِ
لم يسمع النّوْحَ لمخنوقَةِ تشكو إلي الدهرِ أسَي قيْدِهِ

ولعل صورة البلبل في عشه إنما تحمل دلالة رمزية تشير إلى (الباشا) في قصره، حيث لم يستمع إلى أنين المتوجعين، ولا إلى أسى المكروبين، وذلك في إطار القصيدة التي عنون لها بالقيثارة الحزينة (الساقية) .. وتلك سمة من سمات شعراء أبولو في وصف الطير، "فلم يصف شعراء أبولو هذه الطيور وصفا ظاهرياً وحسب، وإنما مزجوها بنفوسهم حتى غدوا جزءاً منها لا يتجزأ أو غدت هي جزءاً منهم لا ينفصل، وأحياناً يجعلون الطيور تتحدث بألسنتهم، وتعبر عما يجيش بصدورهم، وأحياناً أخرى يجعلون أنفسهم طيوراً، وقد حملوها رموزاً متعددة، في

(١) الديوان، ٥٦.
(٢) الديوان، ص ١٦٢.
(٣) الديوان، ص ٦١.

أثناء تحويمهم بين أسرابها" [١]

وبعد صورة العصفور والبلبل تأتى في المقابل صورة الغراب والبومة والقبرة؛ وذلك في قوله عن الغراب الأسود: [٢]

وكم شدا العصفوُر لمَّا سَرَتْ ... تختالُ تحتَ الفَننِ الوارقِ
وشاعرُ العصرِ سباه الهوي ... فناح نوْح الأسودِ الناعقِ

وقوله في البومة: [٣]

ولا صدى بومةٍ هتَّافةٍ نَعَبَتْ ... فلو تدعْ في الدجى شجواً لمكروبِ
ولا الظلامُ سرتْ في الكونِ وحشتُهُ ... بهاجسٍ حالكِ الأطيافِ غريببِ
يذيعُ في النفسِ أصداءْ مُروَّعةً ... من عالمٍ لسحيقِ الوهمِ منسوبِ

وعن القبَّرة، يقول الشاعر علي لسان سنبلة القمح: [٤]

قُبَّراتَ الحقلِ لمَّا ... خشيتْ لفحَ الهجر
رشفتْ ظَلّي خيالاً ... نغَّنتْه في الصفيرِ

أما الديك فله ذكر أيضاً في الديوان؛ وذلك في قوله من قصيدة الكوخ: [٥]

يُلقي عليه الديكُ أرجوزةً ... غنَّي بها إصباحُه السافرُ
كأنَّه ينعَي مماتَ الدَّجي ... ونعشُهُ فوق الربَي سائرُ
أو أنه يشدو لعَرس السَّما ... ونورُها ضافي السَّنا طافرُ
أو أنه يُسمعُ ركبَ الملاَ ... كذاَ يديلُ الأولَ الآخرُ

(١) في الشعر العربي الحديث، ص ١٠١.
(٢) الديوان، ص ٤٧. انظر أيضاً ص ٨٦.
(٣) الديوان، ص ١٢٠.
(٤) الديوان، ص ٧٤.
(٥) الديوان، ص ١٨، ١٩.

وأما الحمام فذكره في الديوان ضعيف جداً؛ ومنه قوله: (١)

ويـــشتكي بلـــواهُ رأْدَ الـــضحَي حمامُـــه المـــسترحِمُ الـــذاكرْ

وقوله من قصيدة "حاملة الجرة": (٢)

إذا دهتْهـــا الـــرِّيحُ أبـــصرْتَها حمامـــةً تفـــزَعُ مـــن باشَـــقَ

وأحياناً يأتي الشاعر بلفظة "الطير" ليشير بها إلى أنواع أخري من الطيور غير التي ذكرناها، ومن ذلك قوله: (٣)

وينـــشَقُه الطـــيرُ فـــوق الغـــصونِ فيُسْكبُ في الروضِ خمرَ القصيدْ
يُغَنـــى فتحـــسبَ ألحانَـــهُ مـن الوجـدِ أنغـامُ شـاكٍ عميـدْ

ومن هنا تتضح صورة الطير كما رسمها الشاعر في ديوانه ولكن تبقى هناك **بعض الملاحظات تتلخص فيما يلي:**

أ- وضوح الأثر الغربي الرومانسي في صورة الطير لدى الشاعر .. فعصفور محمود حسن إسماعيل يشبه عصفور "ورد سورست" وقبَّرة شاعرنا تشبه قبرة "شيلى" ومما يؤيد ذلك أن الشاعر قد أعجب بمنافسة (ليهنث) و (كيتس) و (شيلي) وهم من شعراء الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر في نظم أغنية عن النيل (٤).

ب- إن الشاعر قد جعل من بعض الطيور رمزاً يشير به إلى دلالات تتناسب مع

---

(١) الديوان، ص ١٦.

(٢) الديوان، ص ٤٦.

(٣) الديوان، ص ٢٩. وأيضاً: ص ٥٩، ٦١، ٨٩، ١٣٠ من الديوان نفسه.

(٤) انظر الديوان، ص ١٨١.

الموقف الشعوري الذي يحمله الشاعر ووقف منها موقف المناجاة، يهمس إليها همس الأليف لأليفه ليتم التوحد والاندماج بينهما.

ج- لقد أكد الشاعر على ظاهرة التشخيص في وصف بعض الطيور، ووقف منها موقف المناجاة.. يهمس إليها همس الأليف لأليفه ليتم التوحد والاندماج بينهما.

ثالثا: وصف الحشرات والزواحف

إن من الحشرات التي ذكرها الشاعر في الديوان واهتم بها: الفراشة، والنحلة، وعش الهوام والعناكب، والجنادب، .. ومن الزواحف: الدود في قصيدته "النعش".

فالفراشة لها صورتان عند الشاعر: الأولى وهى في صورة العروس التي تزف لزاهي الورود، فالسعادة تغمرها من كل جانب من فردوسها المهجور .. ريف النيل؛ وذلك في قوله: [1]

تــــرفُّ الفراشـــــةُ في حوضِـــــهِ رفيــفَ المنــى في مَجَــالي الـسُّعُودْ
تُحَـّــــومُ في موكـــــبٍ زاخـــــرِ مــن الـضوءِ غـشَّى عليــه الهمــودْ
تراهـــا وقـــد كُلِّلــتْ بالــضياءِ عروســـاً تُــزفُّ لزاهـــي الـــورودْ

والصورة الثانية جعلها في قصيدة كاملة في ستة وأربعين بيتاً، وكانت تحت عنوان "راهبة الضحي" والتي جعل منها صديقة له في رحلة خيالية بعيدة عن هذا الوجود الذي ضاق منه الشاعر، وأصبح لا يحتمل فيه شجونه .. إلي عالم المثل، حيث السعادة الأبدية التي ليس فيها أدمع حارقة، ولا مهج شاكية، ومن أجل أن ينسيا - في هذا العالم الخيالي - الدنيا وجرائمها وآلامها المرة الشديدة على نفسيهما. وذلك في قوله: [2]

---

(١) الديوان، ص ٣٠، ٣١.

(٢) الديوان، ص ١٦٢ - ١٦٤.

تعـــاليْ نطِـــرْ في سمـــاءِ الخيـــالِ ونهـــــفُ بجنَّتِـــــهِ النائيـــــةْ
بعيـداً عـن الكـونِ حيـث المنـى تـــــرفَ بأظلالِـــــه هانيـــــهْ
وحيـــثُ الـــشَّذا مـــن أزاهـــيرِه أفـــاويح مـــن حُلُـــم طافيَـــهُ
تـــروحُ عنـــا شـــجوَن الحيـــاة وتُطفـــى لظـــى الكبـد الواريَـــهْ
هنالـــــك لا أدمـــــعُ ثـــــرَّةُ تهـــاوى ولا مهجــــةُ شــــاكَيهْ
ولا عــــاَلمْ بــــالأذى صــــاخِبُ ودنْيـــــا بأشـــــباحها زاريَـــــةْ
فيهَّـــــا نهلّـــــلُ في ظلَّهـــــا فتطفُـــــو بغُـــــدرانها الجاريَـــــةْ
ونـــسبحُ في جَّوهـــا كـالخيـــالِ يرفــــرفُ في مُهْجــــةٍ غافيَـــــهْ
وننْـــــسَى الـــــدُّنا وأهاويلَهـــــا وآلامهـــــا المــــــُرةَ العاتيَـــــهْ

وهذه الصورة التي رسمها شاعرنا للفراشة إنما تشبه تماماً الصورة التي رسمها الرومانتيكيون لعناصر الطبيعة: "فالشاعر عند الرومانتيكيين يستعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها، على أن يراعى صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية . وفى هذا رجوع إلى محاكاة الطبيعة في إخراج الأفكار الذاتية صوراً طبيعية، ولكن على أن يحتفظ الفنان أو الشاعر بأصالته في البحث عن الصور الطبيعية التي تمثل أفكاره، وتربط ما بينها عضوياً حول موضوع واحد" (١).

أما صورة النحل فقد جاءت في أبيات قليلة: لتشارك في وصف لوحة من لوحات الطبيعة .. وأحسن ما في النحل - عند الشاعر - صوته الذي يتجاوب الفلاح معه في حقله أثناء عمله؛ وفى ذلك يقول الشاعر: (٢)

(١) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نشر نهضة مصر، د.ت، ص ٣٩٢.
(٢) الديوان، ص ٣٠.

ويخلو مع النَّحْلِ في ربوةٍ منغَّمةِ الصمتِ من غير عُودْ

وعن صوت الساقية أيضا الذي يشبه طنين النحل، يقول الشاعر: [١]

لها طنينُ النحلِ في قفْرةٍ يهماءَ لم تُبْق على شَهْدِهِ

وسنبلة القمح هنا تستمتع بصوت النحل وهى نائمة بحضن الربوات الجميلة، في وقت ممتع من أوقات الربيع؛ وذلك في قوله: [٢]

كم ربيعٍ ناعمِ الآ صالِ طلْق الغَدَاوات
نمْتُ فيه عفَّة المهدِ بحِضْنِ الرَّبوَات
بين ترتيل السَّواقي وزفيفِ النَّحَلاتِ

وأما عن عش الهوام، والعناكب، والجنادب، فيقول الشاعر في قصيدة "أحزان الغروب" واصفاً الحالة التي عليها الفلاح المصري وقتئذ: [٣]

طعامُه لقمة عفراءُ يابسة والماءُ من أكْدرٍ في النَزّ مرْبوبِ
ومهدُهُ لا تَسَلْ إن لفَّهُ وَسَنُ عُش الهوامِ وأبياتُ العناكيبِ
ولا الجنادبُ [٤] ألفتْ في مسامِعِه مناحةَ الصَّرِّ من جوْف النّخاريبِ[٥]

ومن الزواحف "الدود" الذي يأتي ذكره عابراً في قصيدته "النعش" علماً بأن

(١) الديوان، ص ٦٢.
(٢) الديوان، ص ٧٥. انظر أيضاً، ص ١٥٥، ص ١٦٥. عن عزوبة صورة النحل.
(٣) الديوان، ص ١١٩، ١٢٠.
(٤) الجنادب: ضرب من الحشرات يألف الظلام.
(٥) النخاريب: جمع نخروب وهو الشق في الحائط أو غيره (النخر بالعامية).

في ديوانه "هكذا أغني" "قصيدة بعنوان" هكذا قالت دودة القز "في ثلاثة عشر بيتاً .. وفي ديوانه "نهر الحقيقة" قصيدة أخري بعنوان "الوهج والديدان" [(١)].

وعن الإنسان العابر الذي هبط الدنيا، وظن أنه مخلد فيها .. يذكّرُه الشاعر بأن الدود سيكون معه في القبر قائلا له: [(٢)]

يا عابراً هبطَ الدنيا فظنَّ بها ... مراتعَ الخلْدِ لا تُحْصى بمقدارِ
وكم تزهَّدَ لا تنفكُّ سُبْحَتُه ... مجنونةَ التوْبِ من إثمٍ وأوزارِ
حتى ثوى في حفيرٍ ... ويلاهَ من ظلُماتِهْ
يلهو مع الدُّود فيه ... لهوَ البلى في رفاتهْ

وهكذا وصف الشاعر محمود حسن إسماعيل طبيعته الحية، حيث الحيوان والطير والحشرات. وامتزج بها امتزاجاً يؤكد على معايشة الشاعر لعناصر الطبيعة المختلفة، "أو كأن الشاعر يبدو ذائباً في ذلك الكائن الحي، في دمه وأعصابه وروحه .. على أنها روح طاهرة سامية تستحق أن يلجأ إليها الشاعر، مبتعداً عن عالم الإنسان، حيث لم ير فيه الشاعر إلا الجحود والإنكار والظلم والاضطهاد واليأس من الإصلاح" [(٣)].

٥- الطبيعة العلوية .. ومحاورها

ونقصد بالطبيعة العلوية كل ما استقر في السماء، كالأجرام السماوية أو شغل الفراغ بين السماء والأرض، والظواهر الكونية التي تنتشر في الفضاء الجوى، كالنور والظلام والليل والصباح ولحظة الغروب والمساء، والفصول

---

(١) انظر الأعمال الكاملة للشاعر: المجلد الأول، ص ٤٣٧، والمجلد الرابع، ص ١٨٣٣.

(٢) الديوان: ص ٨٧، ٨٨ مع العلم بأن قصيدة "النعش" ليست من قصائد الطبيعة.

(٣) في الشعر العربي الحديث، ص ١١٣.

الأربعة: الربيع والصيف والخريف والشتاء [١].

ولقد اتفقت مظاهر الطبيعة العلوية ونفس محمود حسن إسماعيل التي تعانى مرارة الواقع الاجتماعي، وتنتظر الأمل السعيد مع مقدم الفجر الجديد، أو فصل الربيع الذي يعيد للحياة مجدها وعزتها بعد انحطاط كرامتها وذلها.

ومن هنا راح الشاعر لينشد عالمه الخيالي المقدس، فرمز له بالفجر والصبح والنور والضياء، لعله يصل في يوم من الأيام إلى عالمه الأبدي الطاهر الذي يتمنى أن يعيش فيه؛ ليبتعد عن هموم الواقع المادي البغيض إلى نفسه.

ويمكننا تقسيم الطبيعة العلوية - من واقع ديوانه - إلى ثلاثة محاور، أهمها:

أ- أجرام سماوية.

ب- ظواهر كونية.

ج- فصول السنة.

أولاً: الأجرام السماوية

ومن أهمها: الشمس، والقمر، والنجوم. أما الشمس فقد احتلت مكانة عظيمة في ديوان الشاعر وجاء ذكرها في أربعة عشر موضعاً تقريباً. وصف خلالها قوة ضوئها وقت الضحى والظهيرة، وضعف شعاعها وقت غروبها .. وما أجمل أن يجمع الشاعر بين وصفين جميلين: بين حاملة الجرة وهى تعود قبيل الغروب - وقد حملت جرتها على رأسها - إلى كوخها .. والشمس وهى مؤججة القرص تودع النيل وداع الحبيب لحبيبه؛ وذلك في قوله: [٢]

---

(١) من الملاحظ وجود قصائد تحت عنوان: "در ودمع .. الزهرة بين الشتاء والربيع"، "المساء، أحزان الغروب"، "شاعر الفجر"، "راهبة الضحى" مما يؤكد لنا أن الشاعر قد أستلهم عناصر الطبيعة العلوية في الديوان.

(٢) الديوان، ص ٣٢، ٣٣.

تعـــود إلى كوْخِهـــا في الغـــروبِ وقد حاكتْ الشمسُ قلبَ الحسودْ
مؤجَّجــــــةُ القــــــرصِ ملهوفـــــةُ علـــى النيـــل ترجـــو لـــه أن تعـــودْ
فتلْهمْــــــهُ العهَــــــد في قْبلــــــةٍ مـن الـشوْق تـذكو كنـارِ الوقـودْ
وتـــــسبحُ في لجَّـــــةٍ مـــــن دمٍ علـــى أفْقِهـــا مـــن غـــرام شـــديدْ

ويربط الشاعر - أيضاً - في الأبيات التالية بين جمال الشمس واحمرارها وجمال الفتاة التي تعانى مرارة العشق؛ وذلك في قوله: (١)

ووجنـــةُ الـــشمسِ حـــين تبـــدو بـــشاطِئِ الأُفْـــقِ في احْـــتراقِ
كأنهـــا كاعـــبُ تُعـــانى مـــرارةَ العـــشْقِ في الفِـــراقِ

أما القمر فهو عند شعراء أبولو "رمز العشق أو هو العشق ذاته، وهو الساهر مع العاشقين، أو هو عاشق بينهم. فغالباً ما كان حديثهم عن القمر عن طريق تشخيصه وإضفاء المشاعر والأحاسيس عليه، وكانوا يسمعون دقات قلوبهم من خلال "القمر" وإذا يئسوا من عالمهم المادي ناجوا القمر علواً وسمواً وامتزاجاً وتوحداً" (٢). وعلى الرغم من ذلك لم يحظ القمر باهتمام الشاعر اهتماماً كبيراً إلا في قصيدته (القرية الهاجعة .. في ظل القمر" والتي منها: (٣)

لمعـاتُ مـن وَجْنـةِ القمـرِ الزَّاهـي وفـيضَ مـن ثغـرهِ العْـسجدىْ
غرقَـتْ في جلالِـه الـروح سَـكْرى مـن طِـلا جامِـهِ الوضـيْء الـسَّنِيَّ
تتهـلُ الحَلْـمَ مـنُ رؤى تتجلَّـى هامـساتِ بكـلِ معنـى خفـيَّ
رائعاتِ الأطيافِ لماحـةَ الومْـضِ تهـادَي علي مهـادٍ رضِـيَّ

(١) الديوان، ص ٩٧. انظر أيضاً، ص ٢٥، ٤٥، ٤٦، ٧٣، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١٧، ١٢١، ١٤٨، ١٥١، ١٦٦.

(٢) في الشعر العربي الحديث، ص ٥٨.

(٣) الديوان، ص ٥١، ٥٢.

ثم يواصل حديثه عن جمال القرية وهدوئها تحت أشعة بدر جميلة تشبه أوتار العود في رقتها ونعومتها، مما يجعلها ساحرة للعقول؛ وذلك في قوله: [١]

شـــاعرٌ هـــزَّةُ هـــواكِ فغنَّـــي   لـــكِ أنـــشودةَ الجمـــالِ البهـــيَّ
مـــدَّ أوتـــارَه أشـــعَّةَ بـــدْرٍ   غارقـــاتٍ في صـــمتِكِ الـــسَّرْمديِّ
ســـاحراتِ النُّهـــي برْعـــشَةٍ أطيـــا   فٍ تراقـــصْن في الفـــضاءِ الوَضـــيِّ
ذاهـــلاتٍ كأنهـــا حُلْـــمُ صـــبٍّ   تـــاه في ســـكْرةِ الهـــوي العُـــذْريِّ

ولم يكتف بوصف القمر أو البدر عند هذا الحد، بل راح الشاعر - في آخر القصيدة - يشبه البدر الذي انتشى بخمر الليل بالعانس التي تطل على النيل من طرف خفي يملؤه العفاف والوقار؛ وذلك في قوله: [٢]

ســحَرَ الليــلَ عزفُــه وانتــشى البــدرُ   بـــصهباءِ لحْنِـــه الرَّوحـــيَّ
فبــدا عانــساً تطــلُّ علــى النيــل   بطـــرْفٍ مـــن العفـــاف حَيـــيَّ
خـــدَّرَ اللحـــنُ روحَهـــا فترامـــتْ   فـــوق مهْـــدِ مُكَوْكَـــبٍ شَـــفقيَّ

وعن النجوم التي تشبه حبات السبحة المضيئة؛ يقول الشاعر: [٣]

تلـــك النجـــومُ الغُـــرُّ لـــمَّا رنـــا   وطيَّـــر النجَـــوى لهـــا نَغْمَـــةً
حبَّـــاتُ نـــورٍ ضـــافياتُ الـــسَّنا   جوْهَرهـــا اللّهُ لـــه سُـــبْحَةً

(١) القصيدة نفسها، ص ٥٣، ٥٤.
(٢) الديوان، ص ٥٨.
(٣) الديوان، ص ١٢٩.

ثانياً : الظواهر الكونية

لقد رأى محمود حسن إسماعيل في أيامه ولياليه، بين ظلمات الليالي وأنوار الصباح، وبين النهار والليل، والفجر والمساء وعاء لأحاسيسه وتسلية لهمومه، وخلاصاً من أعبائه النفسية.

وللظواهر الكونية عدة محاور - من خلال ديوان الشاعر - وكان منها :

١- النور والضوء. ٢- الظلام. ٣- الضحى.
٤- الليل. ٥- الفجر والصبح. ٦- الغروب والمساء.

١- النور والضوء:

يتكرر لفظ النور في قصائد كثيرة من قصائد ديوان الشاعر، بعكس لفظ الضوء .. على الرغم من أن كليهما مترادفان. وأحياناً يجمع الشاعر بينهما في بيت شعري واحد، فيبدأ بالنور أولاً و هذا طبيعي، ثم يتبعها بالضوء الذي هو بداية لمعان النور وظهوره. (١)

ففي قصيدته "القرية الهاجعة .. في ظل القمر" يقول الشاعر في البيت الثاني والثالث : (٢)

وسَدّتْها الأضواءُ من لمحها الضافِى وســـــادَ الطبيعـــــة العبقـــــرِيّ
وَحَبَتْهـــــا المهـــــادَ موجـــــةَ نـــــورٍ أشـــــرقتْ في ترابهـــــا القُرْمـــــزيْ

وفى البيت الرابع عشر يقول الشاعر عن شجر السدر:

---

(١) انظر الديوان: ص ٢٤، ٣٠، ٣١، ٥١، ١٤١، ١٥٥، ١٦٢ للفظ الضوء، و ص ٣٦، ٩٨، ١٢٢، ١٢٣، ١٣٤، ١٤١، ١٤٥، ١٦٣، ١٦٥ للفظ النور. وأحياناً يأتي الشاعر بلفظ "السنا" كما في ص ١٥٧.

(٢) الديوان، ص ٥١، ٥٣.

لفَّعتْـه الأنـوارُ مـن بُردَهـا الـسَّامي بثـــوبٍ مـــن الـــسَّنا موْشـــيِّ

وفى البيت السابع عشر يقول عن شجر الدوم:

فاسـتطالتْ سـيقانُه تطلـبُ النجـوَى وتهفـــو إلى الـــوميضِ القـــصيِّ
كعــذارى سَــبَحْنَ في لجَّــةِ النــورِ هُيامـــــاً بفيـــــضِهِ اللّجـــــيِّ

وفى قصيدته "شاعر الفجر" يقول الشاعر في البيت السابع؛ جامعاً بين النور والضوء في بيت واحد: (١)

النـــوُر لـــمَّا صـــاحَ في جـــوِّه هلـــلَ بالأضـــواءِ مـــن فرْحتِـــهْ
ولاح كـالنـــشْوانِ مـــن شـــدْوِه يـــرقص مـــن بـــشْرٍ علـــي صَـيْحتِهْ

إن النور له أبعاد رمزية متعددة في رؤى الشاعر، "فالنور حقيقة التغير، تغير الزمان بالزمان، والتاريخ بالتاريخ، والإنسان بالإنسان، وكما ارتبط الظلام بالعبودية والحرمان، والشر والعماء المطبق، غدا النور مرتبطاً بالحياة الجديدة في عالم الشاعر، النور اكتسب أبعاد القيم المثلى، ومن ثم ارتبط بتحقيق الحلم" (٢)

ومن الأبعاد الرمزية للنور .. أنه الطريق إلى الحرية وإشارة إلى تحطيم الذل وانكسار لجبروت الظالمين، كما أنه يشير إلى بداية بزوغ فجر الخير، وغروب مساء الشر، ليس هذا فقط، بل أيضاً يدل على ارتباط النور ببداية الحياة، ونهاية الموت. ولذلك عاش محمود حسن إسماعيل مضطرباً في بداية حياته، واقعاً في حيرة بين واقع مؤلم يعيش فيه، وعالم مقدس مثالي يتطلع إليه، "هذا العالم

(١) الديوان، ص ١٢٨.

(٢) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص ١٧٤.

المقدس الذي يرمون إليه - شعراء أبولو - كانوا يرمزون له بالفجر والصباح والنور والضياء، لعلهم يصلون من خلال ذلك إلي العالم الأبدي الصافي الطاهر النقي الذي يعيشون فيه حياة نورانية .. بعيداً عن أثقال الواقع المادي الذي يعيشونه" [(١)].

٢ـ الظلام

الظلام لفظ مطابق للنور، له أبعاد رمزية أيضاً في النسيج الشعري، يأتي أحياناً بلفظ الدجى، ليكتسب معنى الحرمان، والظلم، والمجهول والظمأ، واقتراب الشر، وتباعد الخير وانقطاع الأمل، وامتداد أحبال الموت .. إلخ من معان يكتسب الرمز من خلالها ثراه ونموه.

ففي قصيدة "أحزان الغروب" يجمع الشاعر بين كلمتي "الدجى والظلام"؛ وذلك في قوله: [(٢)]

ولا صــــدَي بومــــةٍ هتَّافــــةٍ نَعَبَـــتْ فلم تدعْ في الدجى شجواً لمكروبِ
ولا الظلام سرتْ في الكون وحشُتهُ بهــاجسِ حالــك الأطيــافِ غريبــبِ

وفى قصيدة "شاعر الفجر" نلاحظ أن شاعرنا يجمع بين النور والظلام في بيت واحد؛ ليستكمل بها صورة الديك الذي قام يرتل أعذب الأنغام، احتفالاً بمجيء النور وانقشاع الظلام .. وهذا تأكيد من الشاعر على عشقه للنور الذي يمثل الأمل الجديد له، وكرهه للظلام .. الذي يمثل ضياع الحق والاستسلام للواقع. والديك لعله رمز للشاعر الذي لم يكف بعد عن الإنشاد، وترتيل أحلى الأنغام بصوت ندي رخيم. وهذا في قوله: [(٣)]

---

(١) في الشعر العربي الحديث، ص ٥٣.

(٢) الديوان، ص ١٢٠.

(٣) الديوان، ص ١٢٨، ١٢٩. انظر أيضاً الديوان: ص ١٨، ١٢٤، ١٤٥ حيث استخدم الشاعر كلمة "الدجي". و ص ١١٩، ١٢٠ حيث استخدم كلمة (الظلام) كل ذلك في
==

والـــــدِّيكُ لمـــــا رن في ســــطْحِهِ صـوت نَـدِيٌّ اللحـنِ زاكـي الـنَّغَمْ
كــبرَّ حتــى خــفَّ مــن صــدْحِهِ مـن نـام في الكـوخِ ومـن لم يَـنَمْ
ورتَّـــــل الأنغـــــامَ في صـــبْحِهِ يُطْـرِي بهـا النَّـورَ ويهجـو الظُّلَـمْ

٣ـ الضحى

والمقصود به وقت ما قبل الظهيرة؛ حيث تتسع وتقوى أشعة الشمس، ويتلألأ الكون، ويصبح كل شيء واضحا لا غموض فيه. هذا الوقت تسعد فيه جميع الكائنات بضوء الشمس ولا سيما النباتات والطيور.

ولشاعرنا وقفة مع الضحى، يشارك فيها عناصر الطبيعة فرحتها وانتعاشها في هذا الوقت الممتع .. فلقد ملأت شمس الضحى ريق زهرة القطن من خمرة النور المشاع؛ وذلك في قصيدة "كنز الذهب الأبيض" البيت السادس: (١)

فتراهـــــا في الرَّبــــي راقـــصةً زانهـــا الـــضوْءَ بزهـــوٍ والتِمـــاعْ
ذاتَ كـأسٍ أترعتْ شمسُ الضُّحى ريقَهـا مـن خمـرةِ النـورِ المُـشاعْ

ثم يبين الشاعر لنا مدي حب زهرة القطن لطيف الضحى، واكتئابها لوقت الأصيل؛ حيث شعاعه المخنوق الذي يوحى لها بالأحزان وانقباض الروح وانتظار الموت؛ وذلك في البيت الخامس عشر من القصيدة نفسها:

عانقـــــتْ طيــــفَ واكتأبــــتْ لأصــيلٍ لاحَ مخنــــوقَ الــــشعاع

والأمثلة على ذلك كثيرة، ولكن أجدرها بالذكر قصيدة "راهبة الضحى ..

==

إطار وصف الشاعر لإحدى الظواهر الكونية التي تمثل عنصراً مهماً في وصف الشاعر لعناصر الطبيعة العلوية.

(١) الديوان، ص ٢٤، ٢٥. انظر أيضاً الديوان: ص ١٩، ٣٩، ٧٤، ٧٨، ٨٩، ١٠٨.

الفراشة" والتي يصف من خلالها الفراشة وقت الضحى، حيث النشاط والحركة، وانتشار عطر الزهور، ولألأة الضياء وقوته، مما يدل على سعادة الكون بأسره .. ففي مقدمة القصيدة يقول:[١]

وراهبـــةٍ في الـــضُّحى أوْقَـــدَتْ   مـــن الزَّهْـــرِ مَجْمَـــرةً ذاكيَـــهْ
إذا فـــاحَ منهـــا العبيُـــر النـــديُّ   وطـــوَّفَ في الأيْكـــةِ الـــضاحِيَهْ
تُـــصلِّى فتركـــعُ فـــوْقَ الغـــصونِ   وتـــسجُدُ في معْبَـــد الرَّابيـــه

وفى البيت الثامن من القصيدة نفسها؛ يقول:

أحـــاَل الـــضُّحي رُوحهـــاَ نَغْمَـــةَ   وسلْـــسَلها قطـــرةً فانِيَـــه

وفي البيت الرابع والثلاثين، يقول:

ولهْـــوَكِ في مُـــستَهلَّ الـــضحي   بُـــسنْبلة الرَّبْـــوةِ النَّامِيَـــهْ

ثم في البيت السابع والثلاثين وما بعده ينادي الشاعر علي الفراشة التي أصبحت عابدة للنور؛ بقوله:

أعابـــدةَ النَّـــور .. مـــا للـــسَّنا   أطـــارَ تـــسابيحَكِ الـــصابيَهْ؟
وحجَّبَهـــا في ضميـــرِ الضُّحـــي   سرائرَ فـــي جَيْبِـــه خافيَـــهْ

ومن هنا تتضح صورة الضحى التي يقرنها الشاعر مرات مع صورة النبات، ومرة مع صورة الطير (الفراشة) وقد يشير ذلك إلى عدة دلائل رمزية للضحى .. ومن ثم فإن الرؤية الخيالية العميقة للشاعر قد تتضح إذا تم تحويل عناصر الكون إلى تجارب فنية مرهفة.

---

(١) الديوان، ص ١٦١، ١٦٢، ١٦٥.

٤ـ الليل

والمقصود به وقت ما بعد الغروب،وهو المقابل للنهار أو للضحى. والليل والنهار آنان متقابلان في دورة الفلك، ومتقابلان في الصورة الشعرية، ومتقابلان في الخصائص والآثار. أقسم الله بهما في قرآنه لأنهما محلان للتدبر والتفكر في أن هنالك يداً تدير هذا الكون، وتبدّلُ الليل والنهار بانتظام ودقة منقطعة النظير.

والليل عند الشاعر وقت عظيم للعبادة؛ حيث تهدأ العيون وتهجع الأجساد المتعبة الكالة من أعمالها الشاقة طيلة النهار .. كما أن الليل أيضاً مستودع لأحزان العشاق المعذبين بألم الهجر، وأنه مثار للأحلام الرومانسية التي لا حدود لها.

وعن بعض معاني الليل، يقول الشاعر: (١)

رهبـــانُ عبَّـــادونَ حـــازوا الهُـــدى ... لـــيلاً فمـــا في دَيْـــرهم كـــافِرُ
مـــن لم يُقِـــمْ منهـــو صـــلاةَ الـــدُّجى ... في النـــومْ أدَّاهـــا لـــه الـــسَّاهرُ
يْغفُـــونَ والكلَـــبُ علـــى مهْـــدهمْ ... ســـهرانُ لا يُغْفـــي لـــه نـــاظرُ
يَـــصرُخ إن أغرتْـــهُ أطيافُـــه ... أوراعـــه بالـــسَّطْوةِ الخـــاطرُ
إن غـــابَ نَجْـــمُ فـــوقهم سُـــحْرةً ... فهـــو علـــى أرواحِهَـــمْ حاضـــرُ
أو أرجـــفَ الليـــلُ ينـــادي بـــه ... حلفـــتُ باليـــلُ أنـــا الخـــافرُ
أَرْعَـــى عيونـــاً أمعنـــتْ في الكـــرَى ... وهالَهـــا بَحْـــرُ الـــرؤَي الزاخـــرُ

وفى أول بيت شعري من قصيدة "القرية الهاجعة .. في ظل القمر"

(١) الديوان: ص ١٧.

يقول الشاعر: [١]

لفَّهــا الليــلُ فاســتراحتْ مــن الأيْــنِ | علــى حَــضنْهِ الرَّفيــق الهَنِــيْ
وسَّدتْها الأضواءُ من لَمْحها الضَّافى | وســـادَ الطبيعـــةِ العبقـــرِيْ

ولعل نظرة الشاعر لليل تشبه نظرة أصحاب الاتجاه الرومانسي في أوروبا .. ذلك الاتجاه الذي اتسم بكثير من الخصائص الموجودة عند شعراء أبولو.

ومن شعراء الإنجليز الذين ألقوا بأنفسهم في أحضان الليل يبثونه أحزانهم، يستثيرون فيه شجونهم، ويستودعونه أسرارهم، وأنه سبيل الخلاص لما في هذا العالم من آلام: "شلى" في قصيدته "إلى "الليل" .. ومن الشعراء الفرنسيين "فيكتور هوجو" و "دي موسيه" [٢].

وعن شجون الليل وصمته، يقول الشاعر: [٣]

كأنَّــا حــين أرخَــى الليــلُ | في صــمتِ دياجيــهِ
شــجونٌ في ضــمير الريِّــفِ | هاجتْهــا أماســيهِ

ويقول الشاعر أيضاً، مبتدئا قصيدته "ثورة الضفادع": [٤]

هاجَهــا في الليــلِ صــمْتُ غمــرتْ | كــلَّ نفْــسٍ فيــه آلام الــشجونْ
وضــفافُ غارقــاتُ في الكــرَي | حالمــاتُ بأســى الريــفِ الحــزينْ
نام فيها المــوجُ حتى خلْتُهــا | خاصمت كل نسيم فـي الدجـون

(١) الديوان، ص ٥١.
(٢) انظر: في الشعر العربي الحديث، ص ٨٥.
(٣) الديوان، ص ١١٠.
(٤) الديوان، ص ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥.

ثم يقول:

خلتُهـــا والليـــلُ أعْـــشَى هـــابطٌ ... بـــصداها في غيابـــاتِ الظنـــونْ
أُرْغُـــنَ الـــشيطانِ يـــشدو مُلْقيَـــاً ... ثـــورةَ الأنغـــامِ في وادي المنـــونْ

ثم يقول:

جاوبتْـــهُ في الـــدَّجى صـــافَرةُ ... من بنات البُوم صاحتْ في الوكونْ
تتحـــدَّى الليـــلَ في رهْبتـــهِ ... لَـوْ يُجَلِّـي غـامضَ الـسر الكمـينْ

٥- الفجر والصبح

أما الفجر فهو الوقت الذي يفصل ما بين غسق الليل وتنفس الصبح، وأما الصبح فهذا الوقت الذي ما بعد الفجر إلى ما قبل شروق الشمس. وكلاهما من الأوقات المهمة لإبداع الشعراء، ومرتعاً خصباً لذوي المشاعر الرقيقة التي تترقب ساعة تنفس الحياة رويداً رويداً .. في فرح، وابتسام، وإيناس ، ولذلك أقسم الله بهما في قرآنه لأهميتهما في حياة البشر عامة، والملهمين من الشعراء خاصة.

ومحمود حسن إسماعيل ذكر الفجر في أكثر من ستة مواضع في الديوان منها موضعان فقط تقريباً جمع بين ذكره للفجر والصبح؛ وذلك في قصيدة "الزهرة بين الشتاء والربيع"، حيث تضحك الزهرة للفجر .. إيذاناً بالنور الذي يتمخض عنه ويكون كالطيف الرفاف الوديع. يا لجمال الطير حينما يشدو بعدما طال نومه !! ويا للجمال الزهور حينما تتنفس صباحاً في ربوع النيل الخصيب !! كل هذا الجمال التصويري البديع نستمع إليه في قول الشاعر: (١)

زهـــرةُ الـــوادي تجلَّـــتْ ... كعـــــروسٍ للربيـــــعْ

(١) الديوان، ص ٨٩.

زانهـــــا الحـــــسنُ بطـــــلٌّ خـــــاطفِ اللمْـــــحِ لَمـــــوعْ
ضَـــحِكَتْ للفجـــرِ يـــضفو نـــــوُره فـــــوق الـــــزُّروعْ
ولَـــصبْحِ حـــالمِ كـــالطيفِ رفـــــــافِ وديـــــــــعْ
ولـــصحْوِ الطـــيرِ يـــشدو بعـــد مـــا طـــاَل الهجـــوعْ
ولأنفـــــاسِ الأقـــــاحى ڀِ رُبـــى النيـــلِ تـــضوعْ

والموضوع الأخر الذي جمع الشاعر فيه بين الفجر والصبح ڀِ قصيدته "سنبلة تغني"؛ حيث قال على لسان سنبلة القمح: (١)

كلّـــل الفجـــر جبينـــى بالنـــدى الغـــضِّ الرطيـــبِ
طيَّـــب الـــصبحُ مهـــادي بعـــــبير الزعْفَـــــرانِ

والشاعر أيضا ڀِ قصيدته "شاعر الفجر" أوضح لنا بأن الشعراء ملهمون، واسعو الخيال وقت الفجر، ألحانهم معنبرة زكية؛ لأنها تخرج من قلب ملأته طهارة الإيمان؛ وذلك ڀِ قوله (٢).

وشـاعرٍ ڀِ الفجْـر يَـسْبى النُّهـى بثـــوْرةِ جلَّـــتْ عـــن المـــأثمِ
خيالُـــهُ مـــن سِـــدْرَةِ المُنْتهـــى ولحنُـــه هـــن وتَـــرِ الأنْجُـــمِ
معنْبَـــرُ اللَّحْـــنِ إدا مـــا شـــدا روجَّـــع الأنغـــام ڀِ فَجْـــرِهِ
وســـائرُ الكـــوْنِ لـــه معْبَـــدُ أترَعَـــهُ الإيمـــانُ مـــن طهْـــرِهِ

وأما الصبح فيكرره الشاعر ثلاث مرات ڀِ قصيدته "راهبة الضحى .. الفراشة"، المرة الأولى ڀِ البيت الثالث والعشرين، حينما طلب الشاعر من صديقته

(١) الديوان، ص ٧٣، ٧٤.
(٢) الديوان، ص ١٢٧، ١٢٨. انظر أيضاً: ص ١٨، ٣٢، ١٠٧، ١١٤، ١١٥، ١٥٨.

الفراشة أن تطير معه في سماء الخلال، حيث جنة الأحلام البعيدة عن هذا الكون المليء بكل أنواع الشر. فلا يرون عالماً صاخباً بالأذى، ولا زهرة تتفتح في الصباح وتقتلها أنواء المساء. وأن الأحلام في هذه الجنة باستطاعتها أن تتسيها ترانيم النحلة الشادية التي اعتادت الفراشة سماعها في دنيا الواقع .. كل هذا في قوله: [1]

تعـــاَلَيْ نطِـــرْ في سمـــاءِ الخيـــالِ … ونهـــــفُ بجنَّتِـــــهِ النائيـــــهْ
بعيـــداً عـــن الكـــونِ حيـــثُ المنـــى … تَـــــرِفُّ بأظْلالِـــــه هانِيَـــــهْ
تـــروحُ عنـــا شـــجونَ الحيـــاةِ … وتُطْفـــى لظَـــى الكبـــدِ الواريَـــهْ
ولا عـــالَمُ بـــالأذي صـــاخبُ … ودنْيـــا بأشـــباحِها زاريَـــهْ
ولا زهـــرةُ تنتـــشى في الـــصباحِ … بكـــأس النَّـــدي الحلـــوةِ الـــصافيةْ
ويـــأتي المـــسَاء بأنوائِـــهِ … فتـــسْقي أعاصـــيرُه الـــسافيهْ
أُغنَـــي لـــكِ الحـــبَّ يـــا طُهْـــرَهُ … ويـــا قـــدْس أو طـــارِه الـــسامِيهْ
خيـــالُ أســـاقيكِ فيـــه الهـــوِي … طيوفـــاً عـــذاباً بألحانِيَـــهْ
تُنـــسيكِ أحلامُهـــا في الـــصبَّاحِ … تـــرانيمَ نحلَتـــكِ الـــشادَيهْ
تـــرُوحُ وتغـــدوا علـــي ضَـــوْئِها … وتمـــرحُ في ظلِّهـــا لاهيّـــهْ
بـــسقْطين رفَّـــا كحُلْـــمِ الـــصباحِ … تناجيـــه سوســـنةُ راويَـــهْ

٦ـ الغروب والمساء

أما وقت غروب الشمس عند الشاعر فيمثل كل معاني الحزن والأسى .. حيث تجزع الشمس لموت النهار، وتبدد في حجب ضوئها .. تعبيرا عن أحزانها .. ويستمر الشاعر في تصويره لهذا المشهد الجنائزي المؤلم؛ معتمداً على التشخيص الذي يعد سمة فنية في شعر الطبيعة للشاعر محمود حسن إسماعيل.

(١) الديوان، ص ١٦٢ - ١٦٦. انظر أيضاً: ص ٢٧، ١٥٦.

ومن ذلك قوله في قصيدة "أحزان الغروب" : [١]

مـاتَ النهـارُ وهـذي الـشمسُ جازعـةٌ ... عليـه تخطِـرُ في دامـي الجلابيـب
كـأنها نعْشُ (خوفـو) مـال مُتَّكِئـاً ... علـى سـرير بـذوْبِ النـورِ مخْضوبِ
أهرامُـه الأفْـقُ يجـرى فـوق سـاحِلِه ... علي دمٍ من عيونِ الشرقِ مَسْكوبِ
مُلفَّـفٍ في سـحاباتٍ سَـبَحْنَ بـه ... لـشاطئٍ في ضـميرِ الغيْـبِ محجـوبِ
عُصِّبْنَ بالشَّفقِ الباكـى ولُحْنَ أسـيً ... في مْوكـبٍ رائـع التَّـسيارِ موهـوبِ
كـأنهنَّ وركْـبُ النـورِ مرتحـلُ ... مـن سـاحة النيـل مُحْتَـثٌ لتأويـبِ
رايـاتُ مـصْرَ تهـادتْ كـي تـشيِّعَه ... بلاعـجٍ مـن أسـاها جـدٍّ مـشبوبِ

وهذا دليل يؤكد على امتزاج الشاعر بمظاهر الطبيعة امتزاجاً تاماً فيسبغ على لحظة الغروب أحزانه وكآبته. يظهر ذلك في شيوع الألفاظ الدالة علي الموت والفناء مثل: مات النهار - الشمس جازعة - دامي الجلابيب - نعش خوفو - دم من عيون الشرق مسكوب - ضمير الغيب محجوب - لحن أسى - وركب النور مرتحل وحشد الشاعر لصوره وألفاظه الموحية - في معظمها - بالحزن والكآبة والفناء والعدم يبرز ما في نفسه من المعاني الآسية التي لم ير أفضل من مظاهر الطبيعة المحيطة به مصباً لها. [٢]

وهنا سنبلة القمح ما إن يأتي عليها المساء حتى يتملكها الخشوع والرهبة من الليل القادم عليها ، فإنها لا تدرى متى سيأتيها النهار لتستكمل حياتها من جديد؛ وذلك في قوله: [٣]

(١) الديوان، ص ١١٧، ١١٨.

(٢) في الشعر العربي الحديث، ص ٨١.

(٣) الديوان، ص ٧٣. انظر أيضاً: ص ٣٢، ٣٧، ١٤٨. وهناك قصيدة "نار الغروب" في ديوان "أين المفر"، المجلد الأول، ص ٧٩٣ تحمل المعاني السابقة أيضاً.

لــــو رأى الرهبــــانُ طهــــري　　وصــــــلاتي في المغيــــــبِ
هجــــروا الــــدَّيْرَ وخــــرُّوا　　سُــــجَّداً فــــوق كثــــيبي

وأما المساء "فإنه لحظة من اليوم لا تقابل النهار، بل هي كالبرزخ بينه وبين الليل. وهى لحظة تثير كامن الأشجان والأشواق الخفية في النفوس المرهفة الحس، وفيها تتعاقب الأضواء والظلال، ويتوقد الشفق ويخبو، وتعود الطيور إلى أعشاشها، والرعاة إلى ديارهم .. كل ذلك يجعلها لحظة وجدانية مثيرة خصبة يجد كل شاعر فيها من المعاني ما يمكن أن يكون رمزاً لما تجيش به نفسه من عواطف أو ذكريات أو أشواق" (١).

ويبدو أن الغروب عند الشاعر أشد حزناً وكآبة على نفسه من المساء .. وهذا واضح تماماً من خلال قراءتنا لقصيدة "المساء" والتي تبلغ أربعة عشر بيتاً على عكس قصيدة "أحزان الغروب" والتي تبلغ أبياتها خمسة وستين بيتاً.

في قصيدة "المساء" وصف الشاعر وجنة الشمس في احمرارها بالفتاة الجميلة الكاعبة التي تعانى مرارة العشق من الفراق، ثم وصف أزاهر القطن وهى تستمع لبكاء الأسير المقيد .. والمقصود به الثور .. الذي يرمز للفلاح المصري. ثم يأتي وصف لقاء المحبوبة رمزاً للطبيعة .. التي يشكو إلى سحرها ضعف قوته وقلة حيلته وكثرة بكائه. ومن ثم فإن رؤية المساء عنده ترتبط بمشاهدة الطبيعة في قريته .. بحقولها وزروعها التي تتحول إلى اللون الذهبي تحت ضوء الشمس وقت المغيب.

وفى ذلك يقول الشاعر: (٢)

ووجْنَــةُ الــشمسِ حــين تبــدو　　بــشاطئِ الأُفــقِ في احْــتراقِ
كأنهــا كاعــبُ تعــانى　　مــرارةَ العــشْقِ في الفِــراقِ

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٥٠.
(٢) الديوان، ص ٩٧، ٩٨. وهناك أيضاً ذكر للمساء، ص ٦٠، ١٢٢، ١٦٤.

أزاهـــرُ القطْـــنِ فيـــه لاحِـــتْ ... صـــــفراءِ عُذريَّــــةَ العنــــاقِ
تـــــصيغُ للجـــــدولِ المغنَّــــى ... بمـــــدمَعٍ في الثَّـــرى مُـــراقِ
وتــــسْمعُ النـــوْحَ مـــن أســـيرٍ ... مُقيَّـــدٍ هـــامَ بالـــسَّواقي
هنـــاكَ ألقـــاكِ يـــا فتـــاتي ... في عُزَّلَـــةٍ بَـــرَّةِ التَّلاقـــى
أشـــكو إلى سِـــحْرِها دموعـــاً ... كالنـــارِ في ذابـــلِ المـــآقي

ثالثاً: فصول السنة

كان لفصول السنة نصيب من الاهتمام في ديوان أغاني الكوخ، ولم تكن كلها على درجة واحدة من الأهمية لدى الشاعر، بل كان يفضل فصل الربيع عن غيره من الفصول؛ لأنه كالفجر الذي يعيد للحياة روحها بعدما أزهقتها سآمة الليل.

إن الربيع عند محمود حسن إسماعيل بهجة الحياة، وحياة البهجة .. تسعد الزهور والنباتات بمقدمه، وتغرد البلابل لرؤيته، وترتل السواقي أعذب الألحان لتشارك الصبايا ترانيمها والرعاة أناشيدها؛ وذلك في قوله على لسان السنبلة وهي تغني: (١)

كـــم ربيـــع نـــاعم الآ ... صـــالِ طَلْـــقِ الغـــدَواتِ
نمْـــتُ فيـــه عفَّـــةَ المهـــدِ ... بِحـــضْنِ الرَبـــواتِ
بـــين ترتيـــل الـــسواقي ... وزفيـــفِ الـــنَّحَلاتِ
وتـــرانيم الـــصبايَا ... في ســـكونِ الطرقـــاتِ
والـــصدَى المـــشبوبِ حـــولي ... مـــن أناشـــيدِ الرَعـــاةِ

(١) الديوان، ص ٧٥. وفي المعني نفسه، انظر: ٧٩، ٨٩، ١٥٦.

ولعل الربيع هنا رمز للحرية المصرية التي يشيد بها الشاعر، وينشدها في الوقت نفسه لكل فلاح مصري يعيش على أرض الوطن وقتئذ.

أما الصيف فإنه يرمز إلي الظلم وقسوته، والذل وآلامه علي نفوس البشر. علماً بأن سنبلة القمح هي رمز للفلاح المصري الذي يمثل صورة خالدة للتضحيات؛ وذلك في الأبيات التالية التي جاءت لتقابل الصورة السابقة للربيع:

ودنــــا الـــــصيفي فـــــشابَتْ   مـــــن لظـــــاهُ سَـــــبلاتي
وذَوَى عـــــــودى ولـــــــفَّ   المِنْجَـــــلُ القاسِـــــي حيــــاتي
وتحطَّمْـــــــــتُ فأحيـــــــا   النـــــاسَ عــــيشُ مــــن رفــــاتي
أنـــــا في غرْسِــــي وحـــــصْدِي   وحيــــــاتي وممــــــــاتِي
مثـــــلُ أعلــــــي ورمــــــزُ   خالــــــــدُ للتــــــــضحياتِ

والمعنى نفسه يتكرر في رسم صورة قاسية لحرارة الصيف وآثارها على زهرة القطن التي لا تطيق التنفس من شدة الحرارة، فإذا بها ترتدي برنساً من ذهب أبيض تتوج به رأسها لتتقى به قيظاً حارقا لها. وذلك في قوله: (١)

وأتاهـــا الـــصيفُ وهَّـــاج الـــسَّنا   يــضرِمَ الأنفــاسَ نــاراً في البقــاعْ
فارتــــدتْ بُرْنُــــسَها مــــن ذهــــبِ   أبــيضٍ تــوَّجَ هامــاتِ الــضّياعْ
ذاك تـــاجُ النيـــلِ فانـــدبْ عنـــدّهَ   أمـــل الفـــلاَّحِ والجُهْـــدَ المُـــضَاعْ

وأما الخريف فإنه "يتخذ بين الفصول وضع المساء بين ساعات اليوم، فيغدو رمزاً لكثير من المشاعر المتناقضة المتراوحة بين الأسي الشفيف، والحنين إلي المجهول والشعور بالفناء، والإحساس بالألوان في تحولها بين الصيف و"الشتاء،

---

(١) الديوان، ص ٢٦. و لعل قصيدة الشاعر "جلاد الظلال" في ديوانه "أين المفر" ص ٦٧١ من المجلد الأول، ما يؤيد بأن الصيف رمز للظلم الذي يضيع معه أمل الفلاح .. فالشاعر في هذه القصيدة تخيل بأن القيظ جلاد يمسك في يده سياط اللظى المتأجج ويجلد به الظلال.

والأنسام في انتقالها بين الحر والبرد" [١]

والشاعر قد وصف الخريف بأن الرياحين - التي تشبه شعر محبوبته - فيه ذابلات، صفراء اللون، تتهالك شيئاً فشيئاً إلى أن تصبح كأربطة الحرير الأسود. وهنا يعكس الشاعر من خلال هذا الوصف ما تثور به نفسه من مشاعر وأحاسيس؛ حيث إن القصيدة في مجملها مهداة إلي الجبين الطاهر الذي فارقه الشاعر، ووصف من خلالها خصلة الشعر؛ وفي ذلك يقول الشاعر: [٢]

مــــا لِـــــشَعراتِكِ صُـــفْراً كريـــــاحين الخريـــــفْ؟
ذابــــــلاتٍ تتهـــــاَلكْن بمُــــــسودٍّ الـــــشُّفوفْ

على هذا النحو كان شعراء أبولو يصفون الخريف متأثرين بما جاء عن شعراء الغرب الرومانسيين؛ فالخريف على وجه الخصوص لا يلتفت إليه أصحاب الوجدان الذين يدركون ما تحمل هذه الأمور من دلالات ورموز .. "والشاعر الوجداني يطلق لعواطفه وخياله العنان، ويمزج يبن إحساسه ومشاهد الطبيعة والحياة من حوله، فيرى فيها ما قد لا يراه الشاعر الموضوعي" [٣]

وأخيراً .. **يأتي الشتاء** بهمومه وأحزانه على الزهرة التي باتت تبكي وترثى مجييء الشتاء الذي اصطحب معه برده وصقيعه اللذين يقومان بتعرية الزهر من حليه الجميل، وكساه البديع فترة طويلة من العام، حتى أوشك علي الممات لولا الربيع الذي جاء إليها فأعاد رونقها وجمالها وبهاءها السابق. ولذلك جاءت المقابلة التصويرية بين الشتاء والربيع في قصيدة الشاعر "در ودمع - الزهرة بين الشتاء والربيع" لتؤكد المقابلة التصويرية السابقة بين الربيع والصيف في قصيدة الشاعر "سنبلة تغنى" والتي تعرضنا لها سابقاً.

---

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٥٤.

(٢) الديوان، ص ١١٤.

(٣) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٥٤.

ومن الملاحظ أن وصف الشاعر لحالة الزهرة في الربيع أكثر من وصفه لحالتها في الشتاء، والذي جاء في أربعة أبيات فقط في قصيدته "در ودمع" بدلاً من وصفها في الربيع في ثمانية أبيات.

ومن ذلك، قوله: (١)

وبكـــــتْ ترثـــــى شـــــتاءً حـــــائلا يـــــشكو النــــزوع
كـــم أســـاها حـــين أذْواهـــا بـــــــــبرْد وصـــــــــقيعْ
فتعـــــرَّى مـــــن كـــــساءِ مـــن حُلَـــى الزهـــرِ بـــديعْ
عـــــاش عُرْيانـــــاً فلمـــــا مـــــاتَ وشَّـــــاهُ الرَّبيـــــعْ

وتجدر الإشارة إلى ذكر بعض أنواع من الرِّياح، منها:

رياح الصبا أو النسيم ثم ما يقابلها من ريح الآسي التي تصحب معها العواصف العاتية، فتهلك الحرث والنسل.

أما رياح الصبا، والنسيم العليل فيأتيان في المساء فينعشان السنبلة بعدما أخذتها سنة من النوم، فإذا بها تظهر في أبهى صورة من صور الخشوع لتكون تمثالاً للجمال، ورمزاً للحسن.

وذلك في قوله: (٢)

وســـنُبلةٍ فـــوق صـــدْر الكثيـــبِ تـــصيخُ لأحلامِهـــا في هُجـــودْ
تهـــبُّ لإيقاظهـــا في المـــساءِ ريـــاحُ الـــصَّبا والنـــسيم الوئيـــدْ
فتخْفـــقُ أهـــدابُها للريـــاحِ وتهفـــو ذوائبُهـــا للـــسجودْ
فتبـــدو كخاشـــعةٍ للجمـــال وقـــد لاح تمثالُـــهُ مـــن بعيـــدْ

(١) الديوان، ص ٩٠.

(٢) الديوان، ص ٣٢.

وفي المعني نفسه تقريباً ، وفي قصيدة "عند زهرة الفول" يقول الشاعر : [١]

فهنـــا الـــسنبلُ المـــرنَّحُ يهفـــو   في مهــبِّ النــسيم حينــاً ويــسْجُدْ

وأما عن الريح .. فهي تحمل أحياناً معني الخراب والدمار؛ وذلك في مثل قوله: [٢]

عفَّــرتْ ريــحُ الأســي كِــسْرتَهُ   وطــوَتْ نعمــاءَه دنيــا الــصراعْ

وأحياناً أخرى تحمل معنى القوة الشديدة؛ وذلك في مثل قوله عن حاملة الجرة : [٣]

إذا دهتْهـــا الـــريحُ أبـــصرْتَها   حمامـــةً تفـــزَعُ مـــن باشِـــقِ

(١) الديوان، ص ٧٧. وأيضا ، ص ١٤٨ ، ١٥٦ ، ١٦٤.

(٢) الديوان، ص ٢٦.

(٣) الديوان، ص ٤٦.

الفصل الثاني

المستوى الصوتي

Voice Level

ويشتمل هذا الفصل على العناصر التالية:

- تمهيد.
- المبحث الأول: الإيقاع الموسيقي الداخلي وأشكاله.
  الشكل الأول: التصريع.
  الشكل الثاني: الترصيع والتقفية الداخلية.
  الشكل الثالث: الجناس.
  الشكل الرابع: التكرار.
  الشكل الخامس: الطباق والمقابلة.
- المبحث الثاني: الإيقاع الموسيقي الخارجي.
  الشكل الأول: الوزن.
  الشكل الثاني: القافية.

الفصل الثاني

المستوى الصوتي

تمهيد:

بداية .. لا أتفق مع بعض الباحثين المحدثين الذين يتجهون في فهم الشعر وتحليله من أشياء خارجة عن النص؛ لأن هذا اتجاه قد لا يتناسب مع التطور النقدي اللغوي الذي بلغ أوجه في هذا القرن، "فمهما حاولوا تفتيت النص إلي قضايا سياسية أو اجتماعية أو نقدية أو أسطورية أو غير ذلك، فإن ذلك لا يعد تحليلاً للبنية اللغوية المتمثلة في القصيدة على كل حال". (١)

---

(١) د. محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، القاهرة ١٩٩٢، ط ١، ص ٧. وانظر أيضاً: د. صلاح رزق: شعر المعلقات في ضوء الدراسة التحليلية والرؤية المعاصرة، نشر مكتبة دار العلوم في ١٩٨٤، ط ١، ج ١، ص ١٣٩. و د. السيد فضل: لغة الخطاب وحوار النصوص - دراسة في ديوان ناجى - نشر منشأة المعارف بالإسكندرية، ط ١، ١٩٩٢، ص ١١، وغيرهم.

ولأن محمود حسن إسماعيل تميز بلغته الخاصة والجديدة، وأصالته الشاعرية، فإنني قد ازددت قناعة بأن منهج الدراسة لابد أن يكون منهجاً أسلوبياً؛ وذلك للأسباب التالية:

أولاً: إن التحليل الأسلوبي يعد أكثر المناهج اللغوية المعاصرة قدرة على تحليل النص الأدبي بمستوياته: الصوتية والصرفية، والتركيبية، والدلالية.

ثانياً: إن الأسلوبية لا تفرض على النص شيئاً من خارجه، بل تعتمد على لغة النص كل الاعتماد؛ لأن اللغة هي البنية الأساسية للنص، حيث يتم من خلالها إدراك علاقاته الداخلية للكشف عن قيمة بنيته الفنية التي يتجلى فيها تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية (١).

ثالثاً: تتضح مقدرة المبدع من خلال التعامل مع اللغة بمثاليتها وقواعدها وأبنيتها فيما يقيمه من أنظمة لنصه، وما يأتي به من انحرافات عن هذه المثاليات، أو انتهاك لكل القواعد، حتى تتخلق هذه البنيات الجمالية لتكشف في النهاية عن خصوصية الشاعر وتفرده، وهذا ما سوف يكشف عنه البحث ويؤكد عليه.

رابعاً: إن الأسلوبية منهج يبدأ من النص وينتهي إليه دون الحديث عن مؤلف النص وما يحيط به من علاقات اجتماعية وسياسية وغير ذلك من جوانب الحياة التي قد تفرض نفسها على بعض الباحثين فتصبح الأساس في تحليل النصوص الأدبية، مما يؤدى بها إلى نتائج غير صحيحة أو غير دقيقة لا يمكن الاعتماد عليها.

علماً بأن المدارس الأسلوبية قد تنوعت وتفرعت، حتى أصبح من المتعذر

---

(١) د. سعد أبو الرضا: في البنية والدلالة، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٧ م، ص ٢١.

رصد حركاتها. "ويكفى هنا أن ننقل الإحصاء الذي أجراه "هاتزفيلد" عن المؤلفات التي كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن (١٩٠٢ م - ١٩٥٢ م)؛ إذ وصل بها إلى ألفي مؤلف" [(١)].

ومع هذا، فإنه يمكن اللجوء إلى أشهر الاتجاهات التي يمكن أن يندرج تحتها كثير من التفاصيل الدقيقة في دراسة الأسلوب الحديثة.

وتتلخص أهم تلك الاتجاهات في: [(٢)].

١- **الأسلوبية التعبيرية:** ومؤسسها الأول عالم اللغة السويسري شارل بالى (١٨٦٥- ١٩٤٧ م). وهى تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة في الكلام المنطوق، مما صرفه ذلك عن الاهتمام باللغة الأدبية.

٢- **الأسلوبية البنائية:** وهى أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً الآن، وتعد أيضاً امتداداً متطوراً لمذهب "بالي" في الأسلوبية التعبيرية.

٣- **الأسلوبية التأصيلية:** وتنقسم إلى:

أ- الأسلوبية النفسية الاجتماعية.

ب- الأسلوبية الأدبية.

ولعل الأسلوبية الأدبية أقوي أنواع الأسلوبية تأثيراً في تاريخ التعبير الأدبي في القرن العشرين، ومن دعاتها "كارل فوسلر"، "ليوسبيتزر". ففي أوائل هذا القرن دعا كارل فوسلر K. Vossler إلي ضرورة الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم فيه باللغة في التاريخ الأدبي، وذلك في قوله: "لكي ندرس التاريخ"

---

(١) د. أحمد درويش: مقالة - الأسلوب والأسلوبية - مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول- القاهرة، ١٩٨٤، ص ٦٣.

(٢) المرجع السابق: ص ٦٤-٦٨ وانظر أيضاً: د. سعد مصلوح: مقالة - اللسانيات العربية وقراءة النص الأدبي - مجلة فصول، المجلد التاسع، العددان ٣، ٤ فبراير ١٩٩١، ص ١٤٩ - ١٥٢.

الأدبي ينبغي الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص" (١).

ومن هنا كانت الدراسة الأسلوبية في معالجة موضوع الطبيعة في ديوان الكوخ لمحمود حسن إسماعيل بالغة الأهمية؛ لأن اللغة - كما ذكرنا سلفاً - من مفتاح الحل، والسبيل الأمثل لفهم الشعر والشاعر. وهذا يعني أن نهتم بالدراسات اللغوية لأدب هذا العصر؛ لنصل إلي إقامة علاقة مادية صارمة بين الدال والمدلول، ومن ثم الوصول إلي فهم كامل ودقيق للرمز - أي لكيان العمل الأدبي كله - كما أشار إلي ذلك "ألونسو" (٢)

ولعل هذا سيتضح جلياً في تناول البحث للمستوى الصوتي وبقية المستويات الأخرى التي ستتعرض لها الدراسة.

---

(1) R. Wellek : Ltherie litteraire la traduction francaise, paris - 1971 - p. 21.

(٢) د. شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، نشر دار الفكر العربي، ١٩٨٦، ص ١٢٥.

المبحث الأول

الإيقاع الموسيقي الداخلي وأشكاله

إن للإيقاع والوزن أثرهما المباشر في الإبداع الشعري من الناحية الصوتية والناحية التصويرية في شعر الطبيعة عند محمود حسن إسماعيل.

وكما أن الإيقاع هو الذي يميز الشعر عن النثر، فإنه أيضا ظاهرة صوتية تتردد على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة [١].

وقد برع كثير من الشعراء في جعل الإيقاع الموسيقى جزءاً ملتحماً بوزن القصيدة - منهم شاعرنا - الذي استطاع أن يجعل من حسه الموسيقى ما يرن صداه في إيقاعات الأصوات والحروف ذات الجرس الخاص، مما ساعده علي إثراء أوتاره الشعرية في موضوع الطبيعة، "فالإيقاع ظاهرة طبيعية في الكون والطبيعة، مثلما تتساقط حبات المطر، أو يتتابع حفيف الشجر .. وليس الإيقاع عنصراً محدداً وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل بجانب عناصر أخرى من الوزن والقافية الخارجية - أحياناً - ومن التقفيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة" [٢].

ومن هنا فإن الإيقاع الموسيقى له عدة أشكال، يظهر من خلالها مكمن الإيقاع في النغم الناشئ من تغيير الوزن والقافية. "ولقد تتضح العلاقة بين المعنى والإيقاع حينما يستبدل نمط إيقاعي بآخر .. وهذا الاستبدال يعني أن جزءاً مهماً من المعنى في الأبيات يتغير بدوره هو الآخر، تبعاً للتغيير النمطي للإيقاع .." [٣].

---

(١) انظر: د. محمد مندور: الميزان الجديدة، نشر دار النهضة، د. ت نقلاً عن: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص ١٨٢.

(٢) د. رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، محاضرات جامعية، كلية الآداب ببنها، د. ت ص ١٣.

(٣) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص ١٨٢.

وفي تناول الأسلوبيين للإيقاع الموسيقي الصوتي نجدهم قد قسموا الموسيقي الصوتية إلي قسمين رئيسيين هما:

أ- الإيقاع الموسيقى الداخلي.

ب- الإيقاع الموسيقى الخارجي.

وكان من أهم أشكال الإيقاع الموسيقى الداخلي ما يلي:

١- التصريع.

٢- الترصيع والتقفية الداخلية.

٣- الجناس.

٤- التكرار

٥- الطباق والمقابلة

أولاً: التصريع

هو أحد أنواع الإيقاعات الداخلية ويكثر في مطالع القصائد، كما أنه يقع أيضاً في أثناء القصيدة؛ ليشير إلي قدرة الشاعر، وعبقريته في نظم قصائده. ولقد عرفة قدامه بن جعفر في "نقد الشعر" والخطيب القزويني في "الإيضاح" حيث يقول: "هو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب وذلك فى البيت الأول"[(١)].

لكن د. علي الجندي عرف التصريع بقوله: "هو مذهب الشعراء الفحول قديماً وحديثاً وموضعه المفضل أول القصيدة، وقد يهمل بعض الشعراء التصريع أول القصيدة ثم يأتي به بعد ذلك، وهو تقصير .." [(٢)].

---

(١) انظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، نشر مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولي، ١٩٧٩ م، والخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، نشر مطبعة صبيح ١٩٧١ م، ص ٢٨٠.

(٢) د. على الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر، نشر دار المعارف ١٩٦٩ م، ص ١٣٢، ١٣٣.

ولعل التعادل بين العروض والضرب يحدث جرساً موسيقياً، يقف المتلقي من خلاله علي البحر الذي تسير عليه القصيدة.

ويبدو أن محمود حسن إسماعيل كان مولعاً كغيره من الشعراء القدامى والمحدثين بالتصريع في مطالع قصائده الشعرية وأثنائها ومن ذلك قوله في مطلع قصيدته (عروس النيل): [١].

سـارت إلـي جَـدْولها الـدافِقِ   سَـيْرَ الكـري في مُقْلَـة العاشِـقِ

وفي مطلع قصيدته "القيثارة الحزينة" نجد التصريع في قوله: [٢].

ناحـتْ فـلا الزهـرُ علـي عـودِه   ألقـي عقـودَ الطـل مـن جيـدِه

ثم يتبع ذلك بقوله في الأبيات التالية:

ولا مُغنَّـي الطـير فـى وكْـرِهِ   رقَّ لهـا وازورَّ عـن عـوْدِهِ

ولاَ رثـي المطـرابُ في أيْكِـهِ   مـن سـاجع الـرَّوضِ وغِريـدِهِ

والعاشـقُ البلبـلُ في عُـشِّهِ   أسـرفَ في نجـوي معاميـدِهِ

ثم يأتي بالتصريع في البيت الرابع عشر من القصيدة نفسها؛ وذلك في قوله: [٣]

تحيـا زروعُ الحقـلِ مـن ريـه   مـن سوْسَـنِ النبْـتِ ومـن نَـدِهِ

(١) الديوان، ص ٤٥.

(٢) الديوان، ص ٦١.

(٣) الديوان، ص ٦٣.

أما في بيئته الثاني والعشرين والثالث والعشرين فنجد التصريع أيضاً في قوله:[١]

شُــدَّت حبــالُ الــذّلَّ في رأسِــهِ وفَــتَّ صــرْفُ الــدهْرِ في كبْــدِهِ
مَنَــادِحُ الــضَّجَّةِ في أذْنِــه وملْعــبُ الــسَّوطِ علــي جلْــدِهِ

ولقد جمعت هذه القصيدة حوالي سبعة مصاريع وهو عدد يفوق عدد مصاريع معلقة امرئ القيس المشهورة التي احتوت على ثلاثة مصاريع؛ وذلك في قوله: [٢]

قفا نبْكِ من ذكري حبيبٍ ومنزلِ بسِقْطِ اللَوي بين الدخُولِ وحوْمَلِ

وقوله:

أفـاطمُ مهـلاً بعـضَ هـذا التـدلّلِ وإن كنتْ قدْ أزمعتِ صرْمي فأجملي

وقوله:

ألا أيّهـا الليـل الطويـلُ ألا أنْجَـلِ بـصبْحِ ومـا الإصـباحْ منـك بأمثـلِ

والأمثلة كثيرة في ديوان الشاعر محمود حس إسماعيل: فهناك قصيدة "القرية الهاجعة" وقصيدة "سنبلة تغني" وقصيدة "المساء" في بيتها السابع ، والحادي عشر، وقصيدة "أحزان الغروب" في بيتها السابع والخمسين .. وأخيراً في قصيدة "الناى الأخضر" في بيتها الثاني .. في قوله: [٣]

---

(١) الديوان، ص ٦٤

(٢) أمرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة د. ت، ص ٨، ١٢، ١٨.

(٣) الديوان ص ١٥٥، ١٥٦.

الجـــدْيُ في مرتعـــي يُراقِـــصُها والنَّحـــلُ في ربْـــوتي يجاوِبهــــا

وفي بيتها الثالث .. في قوله:

والـــضَّوْء مـــن نـــشوةٍ بنغمَتِهــــا قـــد مــــال في رأدِه يلاعِبهــــا

وفي بيتها التاسع: في قوله:

صــــبيَّةٍ فوفَـــــتْ غلائلـــــها وطُــــرزتْ بالنَّـــدي جلاببُهــــا

ومن هنا يتضح حرص الشاعر علي ذكر التصريع في قصائده، وتتضح لنا عدة ملاحظات من خلال الأمثلة السابقة .. من أهمها:

أ- ورود التصريع بنسبة عالية مع الأسلوب الخبري لا الإنشائي ، بعكس التصريع الذي أتي بنسبة عالية مع الاستفهام في مطلع القصيدة عند إبراهيم ناجي .. علي الرغم من أن القدماء لم يربطوا التصريع في أحاديثهم الطويلة بأي مظهر من مظاهر الخطاب.

ب- ربما كان التصريع في غير الابتداء دليلاً علي قوة الطبع وكثرة المادة الشعرية لدي شاعرنا، لكن كثرته في القصيدة الواحدة ربما دل علي التكلف بعض الشيء؛ ولذلك يقول ابن رشيق في كتابه العمدة: "وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريع، وهو دليل علي قوة الطبع وكثرة المادة، إلا أنه إذا كثر في القصيدة دل علي التكلف" (١)

ج- لقد برع محمود حسن إسماعيل في جعل هذا التصريع إيقاعاً ملتحماً بوزن القصيدة، مما ساعده علي إثراء أوتاره الشعرية كي تتناسب مع موضوع الطبيعة وإيقاعها.

---

(١) ابن رشيق: العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، نشر دار الجيل، بيروت ١٩٧٢م، الطبعة الرابعة، ص ١٧٥ - ١٧٦. نقلا عن: لغة الخطاب وحوار النصوص، ص ٢٤.

ثانياً: الترصيع والتقفية الداخلية

يعد الترصيع أحد الظواهر الموسيقية، وأحد أشكال الإيقاع الداخلي، ويكون في حشو البيت بين لفظين متوازيين؛ لينشأ بينهما تجانساً داخل البيت يكون متشابهاً للقافية. ولذلك يقول جون كوين: "يشكل الترصيع أو التجنيس الداخلي وسيلة متشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب علي الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانساً صوتياً، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة.. علي حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت، ويمكن إذن أن نتحدث عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية. والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور، وتبدو أعم من القافية، واللغات التي لا تستخدم القافية تتوسع في استخدامه". (١)

ومن الملاحظ أن محمود حسن إسماعيل قد جعل من الترصيع، والتقفيه الداخلية وسيلتين مهمتين في إبراز دلالة المعني .. علي الرغم من أن نسبة الترصيع أقل من نسبة التقفية الداخلية بكثير.

فأما الترصيع فيوجد في قصيدة "سنبلة تغني" (٢)

أنـــا في غرْســـيِ، وحـــصْدِي وحيـــــاتي، ومَمَـــــاتي
مثــــل أعلـــــي، ورمــــزُ خالـــــدْ للتــــضحيات

وأما التقفية الداخلية - أو الترصيع الثنائي - فيوجد بكثرة في شعر الطبيعية داخل الديوان؛ حيث يلتزم الشاعر قافية ثانوية في آخر صدر البيت تختلف عن القافية العامة؛ لينشأ جرس موسيقي جميل تطرب له الآذان وتنتعش لإيقاعه النفس .. من خلال التنوع مع القوافي الداخلية والخارجية.

(١) جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، نشر دار المعارف، ص ٣، ١٩٩٣ م، ص ١٠٥، ١٠٦.

(٢) الديوان، ص ٧٥.

ففي قصيدته الأولى من الديوان نجد التقفية الداخلية واضحة في قوله: (١)

رهبـــانُ عبَّـــادون حـــازوا الهُـــدَى لـــيلاً فمـــا في دَيْـــرهم كـــافِرْ
مَـــنّ لم يُقِـــمْ مـــنهمْ صـــلاةَ الـــدَّجي في النـــوْم أدَّاهـــا لـــه الـــسَّاهر

وفي قوله:

كـأنـــه يَنعْـــي ممـــاتَ الـــدجي ونعـــشُهُ فـــوق الرَّبَـــي ســـائرُ
أو أنـــه يـــشدو لعُـــرْسِ الـــسَّما ونوُرهـــا ضـــا في الـــسَّنا طـــافرُ
أو أنـــه يَـــسْمِعُ ركْـــبَ المـــلاَ كـــذا يُـــديلُ الأولَ الآخـــرُ
يـــا زورقـــاً ألقـــي بـــشط الـــضُّحي مجدافَـــه كمـــا كَبـــا العـــاثرُ

وفي قوله:

ونخلـــةُ فوقـــك تهـــدِي الجنَـــي والظـــلَّ يـــستذْري بـــه العـــابرُ
تهتـــزُّ للـــساري ونخْـــلُ الـــوري في القصرِ مرهـوبُ الحِمَـي كاشِرُ

ما أجمل هذه الهندسة الموسيقية الملفتة للأنظار، والتي جعلها الشاعر وكأنها سيمفونية منتظمة النغمات؛ وذلك من خلال اتباع الشاعر لهذه التقفية الداخلية باستخدامه الألف المقصورة في جميع هذه الأبيات التي أتت عن قصد من الشاعر؛ إيماناً منه بأن: "الموسيقي في الشعر عنصر مهم، لكنه لابد أن يتفاعل مع العناصر الأخرى المكونة للتجربة الشعرية، محدثة أثرها في خلق الاستجابة النامية، التي تبرز بعض المنبهات ذات الدور الفعال حسياً ومعنوياً" (٢)

---

(١) الديوان، ص ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠. الأبيات رقم: ١٥ - ١٦، ٢٩ - ٣٢، ٣٧ - ٣٨.
(٢) التصوير الفني، ص ١٩٠، ١٩١.،

وفي قصيدته "القيثارة الحزينة" يربط الشاعر بالتقفية الداخلية والتصريع معاً بين بداية القصيدة ونهايتها؛ وذلك في قوله: [١]

ناحــتْ فــلا الزهــرُ علــي عــودِه ألقــي عقــودَ الطــل مــن جيــدِه
ولا مُغنَّــي الطــير فــى وكْــرِهِ رقَّ لهـــا وازورَّ عـــن عـــوْدِهِ
ولاَ رثَــي المطــرابُ في أيْكِــهِ مــن ســاجع الــرَّوضِ وغِريــدِهِ
والعاشـــقُ البلبـــلُ في عُـــشِّهِ أســـرفَ في نجـــوي معاميـــدِهِ

ثم في نهاية القصيدة نفسها يقول أيضاً: [٢]

شُــدَّت حبــالُ الــذْل في رأسِــهِ وفَــتَّ صــرْفُ الــدهْرِ في كبْــدِهِ
مَنـــادِحُ الـــضَّجَّةِ في أذْنِـــه وملْعـــبُ الـــسَّوطِ علـــي جلْـــدِهِ

وهنا يظهر التناسق النغمي في التقفيه الداخلية المتمثلة في الكلمات (عوده - وكره - أيكه - عشه - رأسه - أذنه) كي تتزن مع الكلمات الأخرى المناظرة لها وهي: (جيدة - عوده - غريده - معاميده - كبده - جلده) .فالإيقاع القائم علي التناسق النغمي في التقفية الداخلية، يزداد كلما ازداد تكرار الحروف فى المقطع المكون من عدة أشطر، والنفس مهيأة تبعاً لذلك لأن تمارس الإشباع المستمر، عن طريق تساوي التفاعيل، واتزان الفقرات الشعرية، وهو في هذه الحالة عن طريقة القرع المستمر - الذي يخلق حالة التخدير - يولد الاستجابة اللاشعورية بقيمة الإيقاع الباطنية .. والمعني في هذه الحالة مرتبط بتداعيات الأصوات [٣].

(١) الديوان، ص ٦١.
(٢) الديوان، ص ٦٤.
(٣) التصوير الفني، ص ١٨٩.

والأمثلة كثيرة جداً علي ذلك [1]. ولكن نكتفي بالإشارة إلي أن الشاعر برع من خلال ترديد الأصوات المنسجمة في بناء خمس قصائد بناء موسيقياً .. وهذا يشير إلي مهارة الشاعر في نظم الكلمات، وبراعة ترتيبها وحسن تنسيقها.

والقصائد الخمس هي: قصيدة "تبسمي" و "دمعة بغي" و "شاعر الفجر" و "العذراء الشهيدة" و "خفقات" فمن قصيدة "تبسمي" يقول الشاعر: [2]

إن مـــــاتَ زهــــــرُ الفـــــولْ في مزْرعـــــــاتِ الـــــــوادْ [3]
ولفَّـــــــــــه أبْريـــــــــــلْ في منجـــــــلْ الحـــــــصَّادْ
تبـــــــــسَّمي للنيـــــــــلْ يزخَـــــــــرُ بـــــــالأعوادْ
وتمُـــــــــرْعُ الحقـــــــولّ بالـــــــسّندس الميَّـــــــادْ
ويغْتـــــــــدي المقتـــــــولْ مـــــــن زهرهـــــا عبَّـــــادْ

أما قصيدة "شاهر الفجر" فمنها قوله: [4]

وشـــاعرٍ في الفجـــر يَـــسْبي النَّهـــي بـــسوْرَةٍ جلَّـــت عـــن المـــأْثمِ
خاليـــةُ مـــن سِـــدْرَة المُنْتهـــي ولحنُـــه مـــن وَتَـــر الأنجُـــمِ

وأما قصيدة "العذراء الشهيرة" فمنها قوله: [5]

(١) انظر الديوان - علي سبيل الذكر لا الحصر - صفحة: ٢٤، ٣٢/ ٤٦، ٥٨، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٧٤، ٧٧، ١٠٧، ١٠٨، ١١٧، ١١٨، ١٤٤، ١٤٨، ١٥٥، ١٥٧، ١٦٣، ١٦٥.

(٢) انظر الديوان، ص ٥٩ - ٦٠، ص ٩١ - ٩٦، ص ١٢٧ - ١٣٠، ١٣٧ - ١٤٠، ص ١٥٣ - ١٥٤. علماً بأن القصيدة الأولي والثالثة والخامسة عدد أبياتها واحد وعشرون بيتاً. وهذا يؤكد قدرة الشاعر علي الإبداع وإحاطته بموضوعات قصائده.

(٣) الديوان، ص ٥٩.

(٤) الديوان، ص ١٢٧.

(٥) الديوان، ص ١٣٧.

راحــتْ .. بــلاَ زوْرَقْ .. تنــسابُ ﻓ المــاءِ .. كـأنَّهــا موْجــهْ
ﻓ صــمْتِها تَخْفِــقْ .. لحنــا بــلا نــاءٍ .. أنْــشوَدة اللَّجــةْ
تقــول يــا جــاني .. هــزأتَ بــالمْوتِ .. وأنــتَ لا تــدْري
فضُغت ألحاني .. ﻓ سكْرةِ الصَّمْتِ .. من عالِم سحــري

هذه القصيدة يقول عنها الدكتور مصطفي السعدني: "ومن المدهش أن يكتب - محمود حسن إسماعيل - قصيدة كاملة ... متبعاً فيها هذه الهندسة الخاصة التي تتبلور ﻓ التقسيم الداخلي علي مدار القصيدة، جاعلاً لكل شطرتين متزاوجتين قافية خاصة" (١)

ومن هنا يتضح قدرة الشاعر ﻓ استخدامه للترصيع والتقفية الداخلية، حيث إبداعه ﻓ تكرار النظائر الصوتية والإجادة ﻓ حسن تقسيمها، ليتناسب ذلك مع المعاني التي يرمي إليها الشاعر من خلال قصائده.

كما يتضح أيضاً الفارق بين استخدام القدماء المحدود للتصريع والترصيع والتقفية الداخلية واستخدام محمود حسن إسماعيل اللامحدود لتلك الأمور السابقة.

ثالثاً: الجناس

ويعد الجناس أيضاً شكلاً من أشكال الإيقاع الداخلي، وظاهرة من الظواهر الأسلوبية التي اهتم بها محمود حسن إسماعيل ﻓ ديوانه، وبخاصة داخل شعر الطبيعة.

وهو عبارة عن تكرار الملامح الصوتية ﻓ بعض الألفاظ والجمل بدرجات مختلفة. وغالباً ما يهدف الجناس إلي إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي

(١) التصوير الفني، ص ١٨٨.

بين المعني والتعبير؛ حيث يصبح الصوت مثيراً للدلالة [١].

والجناس قسمان: تام وغير تام

فالجناس التام: هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها. وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعاً وأسماها رتبة. وهذا النوع من الجناس ينقسم بدوره إلي ثلاثة أقسام هي: المماثل، والمستوْفي وجناس التركيب.

أما الجناس المماثل فهو ما كان ركناه - أي لفظاه - من نوع واحد من أنواع الكلمة، بمعني أن يكونا اسمين، أو فعلين، أو حرفين، ولكنهما مختلفان في المعني [٢]. وهذا قليل جداً في شعره، ولكن علي سبيل المثال قول الشاعر في قصيدة (السماء): [٣]

عيْنَـــاكِ قـــد طارتـــا بروْحـــي   في عـــالِم ســـاحرٍ الـــرواق
ســـحرّيةَ اللّحـــنِ في هواهـــا   تمـــائمُ تُعجـــز الرَّواقـــى

فنجد الجناس التام بين كلمتي (الرواق، الرواقي) فالأولي بمعني الصفاء والجمال، والثانية بمعني الذين يتعاملون بالرقية من السحر أو من إصابة الجان.

وأما المستوفي فهو ما كان ركناه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، ولكن يكون أحداهما اسماً والآخر فعلاً، أو أن يكون أحدهما حرفاً والآخر اسماً أو فعلاً.

---

(١) انظر: د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، نشر مؤسسة مختار - دار عالم المعرفة - الطبعة الأولي، ١٩٩٤ م، ص ٢١٠، ٢١١.

(٢) انظر: د. عبد العزيز عتيق: علم البديع، نشر دار النهضة العربية. بيروت ١٩٨٥م، ص ١٩٧. انظر أيضاً: ص ١٢٩.

(٣) الديوان، ص ٩٨، ٩٩.

والقسم الثالث هو جناس التركيب، وهو ما كان أحد ركنيه كلمة واحدة والأخرى مركبة من كلمتين. وهذا ما لم نجده في أبيات الشاعر جميعها.

ولكن الجناس غير التام وهو عبارة عن اختلاف اللفظين في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها.

ومن هنا يأتي علي أربعة أقسام:

القسم الأول: إن اختلف اللفظان في أنواع الحروف فيشترط ألا يقع الاختلاف في أكثر من حرف واحد، وهذا الجناس يسمي: الجناس المضارع أو اللاحق: وهو ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف - متقاربين في المخرج أو متباعدين - في أول اللفظ نحو قول الشاعر في قصيدة "الكوخ": [1]

وطـفْ حـوالَي ركنـه والـتَمسْ ... نـورِ الهُـدي والرشْـدِ يـا حـائرُ
هنـا خبايـا الـنفس مطمـورةٌ ... غَـشَّي عليهـا الـزمنُ الجـائرُ

وفي القصيدة نفسها، قوله:

شـهدْتُه يـذرو دخـانَ الأسـي ... والوجـدُ في كانونـه سـاعرُ
تبكـي سـواقي الحقـل أشـجانَه ... ومـا بكـاه مـرةّ شـاعرُ
والبـائسُ الفـلاحُ في ركنـه ... عرْيـانُ يـشكو ضـنكَه خـائرُ
لهـا بزيْـف الغَـرْبِ في مُدْنِـه ... والريـفُ مـن أوجاعِـه حـائرُ

ففي البيتين الأولين نجد الجناس المضارع بين كلمة (حائر، جائر) ثم في الأبيات الأخرى، بين كلمة (ساعر، شاعر) ثم (خائر، حائر).

---

(١) الديوان، ص ١٥، ٢١.

وقوله فى قصيدة "من فم الراعي" : [١]

لقـــد ذُبْنـــا مـــع الفجـــرِ نـــدي كـــاللؤلؤ الـــصَّافي
فرصَّـــعْنا كـــؤوسَ الزهـــرِ مـــن لألائِنـــا الـــضَّافي

وفي القصيدة نفسها، قوله:

ونادمْنـــا ظـــوامي الزهـــرِ حتـــى هـــامَ صـــاديْها
وُرحْنـــا ننهـــبْ الخَطْـــوَ ســـكارَي بـــين واديْهـــا

ولا يكتفي الشاعر بذكر الجناس المضارع بين كلمتين اثنتين كما بين (الصافي والضائي) ثم بين (صاديها، واديها) ولكنه يأتي به بين ثلاث كلمات علي التوالي، كما في قوله في قصيدة "راهبة الضحي" : [٢]

وكيـف التقَـتْ في ضـمير الـشَّذَي طيوفّـــكِ بالنفْحـــةِ الهامِيَـــةْ
لقـــد نـــادمَ البلبـــلُ المـــستهامُ ورودَكِ بـــالغُنْوةِ الدَّاميَـــةْ
فهـــل ســـاورتْك شـــجونُ الهـــوي فَهمْـــتِ بأطيافهـــا الـــسَّاميةْ

فالجناس قائم بين كلمة (الهامية - الدامية - السامية) وهذا إن دل فإنما يدل على قدرة الشاعر البلاغية في اختياره للكلمات الثلاث، والتي أحدثت بينها تجانساً صوتياً عذباً تستريح لها الآذان الموسيقية، وتأنس لإيقاعها القلوب الشجية، التي تشارك الفراشة محنتها ومأساتها في حياتها.

وهناك الجناس المضارع، وفيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف - متقاربان في المخرج أو متباعدان - في وسط اللفظ، كما في قوله في قصيدة "الكوخ" [٣]

(١) الديوان، ص ١٠٧، ١٠٩.

(٢) الديوان، ص ١٦٢، وهناك أمثلة أخري كما في ص ١٦٤.

(٣) الديوان، ص ١٩.

أو أنـــه يـــشدو لعُـــرْسِ الـــسَّما ونوُرهـــا ضـــا في الـــسَّنا طـــافِرُ

ويقول أيضاً بعد أربعة أبيات:

وجنـــــةُ حولـــــك غَيْـــسانة ريحانهـــــا منَفتِـــــقُ زاهِـــــرُ
وجـــــدولُ يرويْـــــكَ مُعْـــــذوْذب سلْـــسا لـــــه مـــصطَفِق زاخِـــرُ

وفي القصيدة نفسها يقول الشاعر: [(١)]

حرائـــرُ أطْلَعْـــن عـــرسَ الهـــوي فيـــكِ حـــديثاً نـــبرُه ســـاخرْ
خَبــأتَ كنــزَ الحُــسْنِ في أيكــةٍ والقـــصرُ مـــا حجَّبَـــه ســـاترُ

وهنا يظهر جمال الجناس المضارع الذي يأتي في قصيدة واحدة ..مرة أفقياً في كلمة (السما، والسنا) ومرة ثانية يأتي رأسياً بين كلمة (زاهر، وزاخر) و (ساحر، وساتر) ليتفق سحر اللفظ مع سحر المعني؛ حيث جمال صوت حاملة الجرة، وجمال منظرها. والأمثلة الأخرى علي ذلك كثيرة [(٢)].

القسم الثاني: وهو اختلاف اللفظين في أعداد الحروف ،ويسمى الجناس الناقص؛ وذلك لنقصان أحد اللفظين ،ويأتي علي ضربين:

١- ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بحرف واحد، سواء كان ذلك الحرف في أول اللفظ أو في الوسط أو في الآخر.

كقول الشاعر في قصيدة كنز الذهب الأبيض: [(٣)]

نامـــتْ النعمـــةُ عنـــه وجفَـــتْ مُعْـــدِماً لم يَرْعـــهُ في مـــصرَ راعْ

---

(١) الديوان، ص ٢٠.

(٢) انظر الديوان: ص ٢٦، ٦٠، ١٦١.

(٣) الديوان، ص ٢٦.

عفَّــرتْ ريــحُ الأســي كِــسْرَتَهُ وطــوَتْ نعمــاءَهُ دنيــا الــصراعْ
وسَــطا البــؤسُ عليــه فغــدا زوْرقــاً في الــيمِّ محطــومَ الــشراعْ

فالجناس الناقص يقع رأسياً بين كلمة: (راع، الصراع، الشراع)؛ وذلك بزيادة حرف الصاد والشين في الكلمة الثانية والثالثة ولكنه يقع في المرة الأخرى أفقياً؛ وذلك في قول الشاعر في قصيدة "عروس النيل": (١)

نــصيفُها تخفــقُ أهدابُــه خفْـقَ الأسـي في الـشَّجَنِ الطـارقِ

وقوله من قصيدته "الكوخ": (٢)

أوراح يُزْجــي أغنيــاتِ المــسَا ضُــيعْتَ يــا شــعر ويــا شــاعر

وقوله من قصيدة "سنبلة تغني": (٣)

مِــنْ لــه في الأرض مُلْــك مثــلُ مِلْكــي في الكثيــبِ؟

ومن خلال الأمثلة السابقة نري الجناس الناقص واضحاً في الكلمات (تخفق، خفق) بزيادة حرف في أول الكلمة الأولى ثم في (شعر، شاعر) بزيادة حرف في وسط الكلمة الثانية وأخيراً في كلمة (ملك، ملكي) بزيادة حرف الياء في آخر الكلمة الثانية. وهذا ما يُحدِث به الشاعر توافقاً موسيقياً صوتياً من خلال تقارب وتشابه أحرف الكلمتين، بالإضافة إلي قدرة الشاعر علي تأكيد

(١) الديوان، ص ٤٧.
(٢) الديوان، ص ١٧.
(٣) الديوان، ص ٧٣.

المعني الذي يرمي إليه [١].

٢- ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بأكثر من حرف واحد في آخره وربما سمي هذا النوع "مذيلاً" كما يقول الدكتور عبد العزيز عتيق [٢].

ومن أمثلة ذلك، قول الشاعر في قصيدته "عروس النيل": [٣]

جُـــنَّ جنـــونُ البحـــرِ لمـــَّا رأي أحلامَهـــا مـــن فيـــضِه الرائِـــقِ

وهنا يظهر الجناس بين كلمتي "جن،جنون" من أجل تحقيق نوعين من الانسجام هما: الانسجام اللفظي عن طريق الصوت المتقارب من مخارج حروف الكلمتين. والانسجام المعنوي الذي يؤكد على لهفة البحر، وخروجه عن إرادته..حينما علم أن أحلام حاملة الجرة صادرة من مائه الرائق، فما كان عليه إلا أن يفرح ويضطرب لشدة فرحته بتلك العلاقة الطيبة بينهما.

٣- وإن اختلف اللفظان في هيئة الحروف الحاصلة من الحركات والسكنات والنقط، فإن الجناس يأتي علي ضربين.

أ- محرف.

ب- مصحف.

أما الجناس المحرف فهو ما اتفق ركناه في عدد الحروف وترتيبها ولكنهما اختلافا في الحركات فقط، سواء كانا من اسمين أو فعلين أو من اسم وفعل أو غير ذلك، وهذا النوع - من خلال الإحصاء - غير موجود بالديوان.

---

(١) هناك أسئلة أخري لا يتسع لها المقام لتناولها بالتفصيل، وذلك في الصفحات التالية: ص ٤٠، ٥٤، ٦٢، ١٢٣.

(٢) علم البديع، ص ٢٠٧.

(٣) الديوان، ص ٤٦.

ولعل هذا دليل على أن الشاعر لا يريد أن يوقع القارئ في لبس أو غموض .. مثلما وقع فيه من قبل (المعري)؛ وذلك في قوله: [(١)]

والحسنُ يظهر في بيتين رونقه بيتٍ من الشِعر أو بيت من الشَّعَرِ

فالغموض واللبس عند القارئ قد يبدو من خلال كلمتي "الشعر" بكسر الشين و "الشَّعر" بفتح الشين والعين ولاسيما إن غاب الضبط للكلمتين عن عين القارئ، علي الرغم من وضوح المراد منها.

وأما الجناس المصحف فلعله أكثر أنواع الجناس عند شاعرنا في أبياته الخاصة بوصف الطبيعة. وهو عبارة عن اتفاق ركناه الجناس في عدد الحروف والترتيب .. والاختلاف في النقط فقط. أو هو ما تماثل ركناه في الخط وتخالفا في النقط[(٢)]. بمعني أن يتم استبدال فونيم (وحدة صوتية) محل آخر .

ومن أمثلة ذلك؛ قول الشاعر في قصيدة "الكوخ": [(٣)].

بعثِرْ عليه الدمعَ مَا صفَّقتْ في قلبك الألحانُ يا شاعر

واحرقْ له الأجفانُ ما مسَّها برْحُ الأسي والحزنُ يا ساهرُ

وقوله أيضاً في قصيدة "من فم الراعي": [(٤)].

---

(١) نقلا عن: علم البديع، ص ٢٠٩، والذي استحسن كاتبه جمال هذا النوع من الجناس، ولكنني اتفق مع الشاعر في عدم ذكر الجناس المحرف؛ تجنباً لإحداث غموض في فهم شعره.

(٢) د. مصطفي السعدني: البناء اللفظي في لزوميات المعري - دراسة تحليلية بلاغية - نشر منشأة المعارف، د. ت، ص ٢٨.

(٣) الديوان، ص ٢٢.

(٤) الديوان، ص ١١٠.

وصــــوتَ النَّـــــاي ترتيـــــلُ بــــــه طـــــارتْ أمانينـــــا
إذا رنَّـــــتْ خـــــلال العُـــــشبِ مـــــن وجْـــــدِ أغانينـــــا

فالجناس المصحف في البيتين الأولين قائم بين (شاعر، ساهر)، حيث تم استبدال حرف فونيم الشين في كلمة (شاعر) بفونيم آخر هو السين في كلمة (ساهر).

وفي البيتين الآخرين قد تم الجناس المصحف بين (أمانينا وأغانينا)، حيث حدث تغيير صوتي بين فونيم حرف الميم في كلمة (أمانينا) بفونيم آخر وهو حرف الغين في كلمة (أغانينا) .. وهكذا تتكرر الأمثلة في ديوان الشاعر.

ومن خلال ذلك فقد تبين حرص الشاعر علي التلوين الصوتي من حين لآخر بين أبياته الشعرية؛ ليحقق نوعاً من الإيقاع الداخلي في شعره، تتجاذبه نفوس السامعين وتهفو لتلاوته ألسنة القارئين.

٤- وأخيراً .. إن اختلف اللفظان في ترتيب الحروف سمي بذلك "جناس القلب" أو "جناس العكس". وهذا الجناس يشتمل كل واحد من لفظيه علي حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص، ويخالف أحدهما الآخر في الترتيب.

ولكن شاعرنا لم يهتم بهذا النوع من الجناس؛ لأنه لا يريد لشعره أن يكون غريباً أو غير مفهوم لدي كثير من عامة المثقفين وهو لا يزال في مهده الأول.

وبعد .. فإنه لا تزال بعض الحقائق تبدو لنا من خلال ذكر الشاعر للجناس .. والتي تتلخص في:

أولاً: إن الجناس له جرس موسيقي خلاب يجذب به الشاعر سمع القارئ من خلال تجانس الحروف بعضها مع بعض. مما يجعل لشعره صفة مميزه له، وهذا ما حرص عليه الشاعر.

ثانياً: هناك أنواع أخري من الجناس لم يتعرض لها الشاعر: كجناس القلب، والجناس الملفق، وجناس التركيب .. وغيرها من أنواع الجناس الأخرى لما

لها من تركيبة معقدة تحتاج لفهمها وتحليلها قدراً عالياً من الثقافة .. ولذلك أعفي الشاعر نفسه من النقد الذي قد يخرجه من دائرة فحول الشعراء.

وليس معني ذلك أن الشاعر يهمل اللفظ لحساب المعني، ولكنه كان يهتم بتجربته الشعرية، مماجعله ظاهرة فنية فريدة في الشعر، يقول شيئاً جديداً وثرياً، وهو الوحيد من بين جيل الرومانسية والرمزية .. العظيم الذي برهن علي أن الشكل المتوارث - إذا وجد الشاعر الضخم - يستطيع أن يستبطن مشاكل الإنسان، ويبرز الظواهر المتداخلة داخل عوالم التجسدات، وأخيراً يستطيع أن يجمع من حوله الانتباه واليقظة والدهشة" [(١)].

ثالثاً: تتضح لدينا أيضاً قدرة الشاعر محمود حسن إسماعيل علي توظيف الجناس بمختلف صوره توظيفاً إيقاعياً، يتناسب مع الدلالات الإيقاعية الأخرى، حتى يكتمل في النهاية المستوي الصوتي الذي يمثل - في البحث - أول مستوي من مستويات الدراسة الأسلوبية.

رابعاً: التكرار

ويعد الشكل الرابع من أشكال الإيقاع الداخلي داخل المستوي الصوتي، وهو قريب جداً من الجناس من حيث التقارب الصوتي بين الحروف أو الكلمات أو الجمل المكررة. ومعناه هو استعمال اللفظ أكثر من مرة في نفس المعني اللغوي. وله عدة وظائف، من أهمها: إنتاج النغم أو الإيقاع الموسيقي، وترديد الإيقاعات الصوتية التي من شأنها تساعد في تشكيل دلالات النص. ثم تأتي الوظيفة الثانية في جعل هذا التكرار اللفظي عنصراً أساسياً من عناصر تكوين الصورة الشعرية [(٢)]. ثم تأتي

---

(١) انظر: د. عبده بدوي: الفكر المعاصر، العدد الثلاثون، أغسطس ١٩٦٧ ن، ص ٧٧. نقلا عن: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص ٢٢، ٢٣.

(٢) انظر: في الشعر العربي الحديث، ص ١٧٣.

الوظيفة الثالثة للتكرار في حرص الشاعر علي تأكيد معني معين يريده، أو علي سبيل التشوق والاستعذاب كما يري ابن رشيق أنه "لا يجب علي الشاعر أن يكرر اسماً إلا علي جهة التشوق، والاستعذاب، إذا كان في تعزل أو نسيب .."[(١)].

ولقد اهتم شاعرنا محمود حسن إسماعيل اهتماماً بالغاً بالتكرار الذي احتوي علي عدة أشكال منها:

١- تكرار الحرف:

وتكرار الحرف أو بضعة أحرف يأتي كثيراً في شعر محمود حسن إسماعيل، حتى جاء تكرارها في أكثر من خمسة وأربعين موضعاً، فمرة يكثر شاعرنا من تكرار حرف التوكيد "أنَّ" ومرة ثانية يكثر من تكرار حرف الجر "من، وفي، وعلي" ومرة ثالثة نجده يكثر من تكرار حرف التحقيق "قد" ومرة رابعة نراه يكثر من حرف العطف الواو .. إلخ.

أما حرف الجر "مِنْ" فيأتي في مواطن كثيرة:

ومن ذلك قول الشاعر من قصيدة "كنز الذهب الأبيض": [(٢)].

عقدتْ إكليلَها من سَوْسَنِ ... باهتِ الأفوافِ تبْري القِناعْ
مستعارٍ من ضني العشقِ ومن ... لوعةِ الهجرِ ومن لونِ الوداعْ
يسجدُ الشاعر من فتنتهِ ... سجدةَ الفن زها حسْناَ وراعْ

في هذه الأبيات نجد أن حرف الجر "من" قد تكرر رأسياً وأفقياً خمس مرات. وكان لتكراره قافية تشبه قافية المطالع. أما تكراره في البيت الثاني فقد

(١) العمدة، الجزء الأول، ص ٣٢١.

(٢) الديوان، ص ٢٥. وانظر أيضاً الديوان: ص ٣٠، ٥١، ٦٠، ٦٣، ١٢٨، ١٤١، ١٥٥، ١٦٣، ١٦٦، وغيرها.

أكسبه إيقاعاً موسيقياً من خلال حسن تقسيمه للبيت. بالإضافة إلي أن تكراره يشعرنا بمدي حرارة العاطفة التي يحملها الشاعر في رسم صورة جميلة لزهرة القطن تجعل الشاعر يسجد من جمال روعتها سجدة إجلال وتعظيم لخالقها ومبدعها الأول، وهو الله سبحانه وتعالي.

وقوله أيضاً من قصيدة "زهرتي" : [(١)].

ولـي زهـرةُ طيَّبـتُ مـن عطرهـا دَمِـي وضمَّخْتُ روحي من شذاها وأنْفاسِي
علي شاطئٍ من فّيْض روحي تفتَّحتْ وراحَتْ تَعُبُّ الَّري مـن نّبْـعِ إحْساسِي
مُكلَّلـــة بـــالنور تَحْـــسَبُ وشْـــيَها وميضاً من الصَّهْباءِ يُشْرِقُ في كاسِ

فتكرار حرف الجر "من" في هذه الأبيات أيضاً خمس مرات يعطينا الدلالات الجمالية نفسها في الأبيات السابقة، ولا داعي لذكرها مرة أخري. ولكن نضيف هنا أن الشاعر أراد بتكرار "من" تخصيص مصادر الصورة الشعرية التي أراد أن يرسمها بقلمه لزهرته الجميلة. ولذلك جعل الدكتور أحمد عوين التكرار اللفظي عنصراً أساسياً من عناصر تكوين الصورة الشعرية، فلا ينفصل عنها، ولا تتم بدونه هذه الصورة [(٢)].

وأما ثاني الحروف التي وردت كثيراً في شعر الطبيعة فهو حرف الجر "في" والذي نراه مكرراً في صورة رائعة مع حرف العطف "الواو" في قول الشاعر من قصيدته "القيثارة الحزينة": [(٣)].

ناحـــتْ فـــلا الزهـــرُ علـــي عـــودِهِ ألقـــي عقـــود الطَّـــل مـــن جيـــدِهِ
ولا مغنَّــــي الطـــير في وكـــرهِ رقَّ وازْوَر عـــــــن عـــــــوْدِهِ

(١) الديوان، ص ١٥٧.
(٢) انظر: في الشعر العربي، ص ١٧٣.
(٣) الديوان، ص ٦١.

ولا رثـــي المطـــرابُ في أيكـــهِ مـــن ســـاجع الـــرَّوضِ وغريـــدِهِ
والعاشـــقُ البلبـــلُ في عُـــشهِ أســـرفَ في نجـــوي معاميـــدِهِ

فحرف الجر "في" يلعب دوراً دلالياً في هذه القصيدة، حيث يعبر عن مدي المعاناة التي تعيشها الساقية؛ حيث تتفرد بالحزن والبؤس دون مشاركة الطيور المغنية لها. ويأتي تكرار "الواو" ليربط بين الصور بعضها ببعض، وليشير إلي أن كثيراً من عناصر الطبيعة لا يشاركون الساقية محنتها، ولا يكفكفون عنها دمعها.

ويأتي حرف "الثاء" مكرراً مع حرف الجر "في" حيث يعطيان معاً دلالات فنية تشير إلي رهافة حس الشاعر، وقوة عاطفته؛ وذلك من خلال أبياته التالية: [1].

طلعَ الحسنُ في ثري الريفِ روضاً حـــالِي الأيـــكِ بـــالأزاهرِ والنَّـــدْ
وســـطا في ثُغـــورهِنَّ فـــأجري كـــوْثَرَ الرِّيـــقِ في ثـــراهُ المعبَّـــدْ
ثَمِـلَ النبـــتُ مـــن طلاهـــا فرفَّـــتْ كـــلُّ ميَّاســـةٍ بـــه تتـــأوَّدْ

وهناك حروف أخري كثيرة قد كررها الشاعر ليحقق بالتكرار بعض أغراضه في القصيدة، مثل: حرف "قد"، وحرف الجزم والنفي والقلب "لم" وحرف "لا" النافية .. ثم يأتي تكرار حرف "أن" التوكيدية .. وأخيراً حرف الجر "علي" .. وكلها حروف تحمل دلالات معينة، تخدم فكرة الشاعر وعاطفته، وتدل علي قوة ملكة الشاعر، وسيطرته الكاملة علي لغته الشعرية.

---

(١) الديوان، ص ٧٧. انظر أيضا أمثلة أخري: ص ٦٢، ١٤١، ١٤٨، ١٥٦، وفي قصيدة "راهبة الضحي" يتكرر حرف الجر "في" حوالي ثماني عشرة مرة في ص ١٦١، ١٦٢، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧.

٢- تكرار الاسم

وهو أيضاً كثير في شعر الشاعر، وكله واقع في إطار التجنيس والتقطيع الصوتي. وهو قسمان:

القسم الأول: تكرار صوتي يلتزم فيه الشاعر بتكرار اللفظة نفسها، ومنه قول الشاعر: [(١)].

شـــتَّان مـــا الـــدُّرَّ بأصـــدافِه   والـــدرُّ في كوْمتـــهِ بـــائرُ

وقوله أيضاً: [(٢)].

إذا شـــامتْ الخلـــدَ في مجـــدِهِ   تجـر علـي الخلـدِ ضـافي الـبرودْ

وقوله من قصيدة: "من فم الراعي": [(٣)].

يطـــوفُ الحقـــلَ شـــاديها   بلحْـــنِ عـــازفِ هـــامِ
كـــأنَّ الحقـــلَ في عُـــرسِ   بهـــيجِ اللَّمْـــحِ بـــسَّامِ

فتكرار الاسم في الأبيات السابقة كان واضحاً في الكلمات التالية: (الدر، الدر) و (الخلد، الخلد) و (الحقل، الحقل) ويشير أيضاً إلي أن الشاعر قد نوعه. أفقياً ورأسياً . مما يدل علي اهتمام الشاعر باللفظ المكرر، ووضعه فى مكانه الحقيقي في القصيدة، بالإضافة إلي أن التكرار هذا يعطي البيت أو البيتين بعداً إيقاعياً ظاهراً.

---

(١) الديوان، ص ٢١.

(٢) الديوان، ص ٢٨.

(٣) الديوان، ص ١٠٨. انظر أيضاً الديوان، ص: ١٧، ١٨، ٣٢، ٥٢، ٦٠، ٦١، ١٢٩، ١٥٨.

القسم الثاني: تكرار صوتي لا يلتزم فيه الشاعر بتكرار اللفظة نفسها ومنه قول الشاعر في قصيدته "الكوخ": [١].

ونخلـــةُ فوقـــكَ تهـــدي الجنَـــي والظِّـــلَّ يـــستذْري بـــع العـــابرُ
تهتـــزٌّ للـــساري ونخْـــلُ الـــوري في القصرِ مرهـوبُ الحِمَـي كاشـرُ

وقوله أيضاً من قصيدة "كنز الذهب الأبيض": [٢]

فارتـــدت بُرنْـــسَها مـــن ذهـــب أبـــيض تـــوَّج هامـــاتِ الـــضيّاعْ
تحـــسبُ الأغـــصانَ لاحـــتْ بينـــه أســطرا تزْهــو علــي بــيضِ الرَّقــاعْ

وكذلك في قوله من قصيدة "القرية الهاجعة": [٣]

نـــسجته يـــد الـــشقاء مـــن القـــش فراشـــــا لمستـــــضام شـــــقي

فالتكرار الرأسي واضح في الكلمات "نخلة، ونخل" و "أبيض، بيض" و "التكرار الأفقي في كلمة" الشقاء، وشقي" حيث يؤكد بهما الشاعر ما آل إليه حال الفلاح المصري الذي يعاني البؤس والفقر والمرض من جرَّاء الظلم الذي لحقه ولازمه مدة طويلة، بالإضافة إلي أن الإيقاع الموسيقي كان نتيجة طبيعية لاستخدام الكلمات المكررة.

(١) الديوان، ص ٢٠.
(٢) الديوان، ص ٢٦.
(٣) الديوان، ص ٥٢. أنظر أيضاً الديوان: ص ٥٥، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٩٨، ١٢٣.

٣- تكرار الصيغ .. ومنها:

أ- تكرار صيغة الاستفهام

والتي يرجع بعض أسبابها إلي اضطراب الرؤى والمفاهيم والعواطف لدي الشاعر؛ حيث يفتقد أحياناً بعضاً من الطمأنينة التي يستجلب معها إحساساً بالغربة، والدأب في البحث عن المثال .. فعندما تستولي حالة اللاإرادية علي بعض الشعراء تجدهم في انفجارات تساؤلية [(١)]. ومن ذلك قول الشاعر: [(٢)]

مـا النيـلُ؟ مـا مـاءُ الحيـاةِ بـه؟ إذا أجرَي الهوي من فيكِ شهدَ رضابِ
مـا نفحـةُ الفـل المنـوَّرِ في الـضحي إن فـاحَ زهْـرُ عـبيركِ الوثَّـابِ؟
مـا خطـرةُ الريحـانِ يرفُـلَ مائـساً إن تـاهَ عِطفُـكِ مـن هـوَي وتـصابي
مـا الـسحْرُ؟ ومـا تيَّارُه الخـافي إذا هَمَـستْ شِـفاهُكِ مـرَّةً بخطـابِ
مـا بهجـةُ الـدنيا وزينتهـا؟ إذا أشـرقْتِ في دل وفي تَلعْـابِ؟

وقوله أيضاً للفراشة: [(٣)]

ألا يـا ابنـةَ الزهـرِ كيـفَ ارتـوتْ برُوحـكِ أعطـارُه الـسَّاريَةْ
وكيـف التَقَـتْ في ضـمير الـشَّذي طيوفَـكِ بالنفْحَـةِ الهاميَـهْ؟
فهـل سـاورتْكِ شـجونُ الهـوي فَهِمْـتِ بأطيافهـا الـسَّاميَةْ؟

ويبدو من خلال التكرار الاستفهامي أن الشاعر - في القصيدة الأولى - قد استولت عليه حالة من الدهشة الغريبة جعلته مضطرب النفس، مشتت الفكر،

---

(١) انظر: د. مصطفي السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٧م، ص ١٥٠، ١٥١.

(٢) الديوان، ص ٣٩.

(٣) الديوان، ص ١٦٢. انظر أيضاً الاستفهام في القصيدة نفسها، ص ١٦٥، ١٦٦.

باحثاً عن الجمال النموذجي لمحبوبته التي دأب البحث عنها .. ومن خلال القصيدة الثانية نري التكرار اللفظي في كلمة (كيف - وكيف)، ثم التكرار الآخر للحرف الاستفهامي "هل" مما يدل علي اضطراب عاطفة الشاعر في هذه القصيدة، وإثارة ذهن الملتقي، وشغل انتباهه بالمكرر.

ب- تكرار صيغة النداء

ولعل بعض أسبابها يرجع إلي اللهفة، وإعلان الفجيعة نحو أمر مهم يلفت الشاعر انتباهنا إليه. أو لعل بعضها يرجع إلي استثارة المشاعر للمشاركة الوجدانية بينه وبين القارئ.

ومن الملاحظ أن الشاعر قد كرر صيغة النداء في أول أبيات له من الديوان؛ وذلك في قوله: (١)

بَعْثِرْ عليه الدمعَ ما صفَّقتْ   في قلبَ الألحانُ يا شاعرُ
واحرقْ له الأجفانَ ما مسَّها   بَرْحُ الضَّني والحزنُ يا ساهر
عرج عليه ساعةَ واتخِذْ   في ظلَّه مأواكَ يا عابرُ
وطفْ حواليْ ركنه والتَمسْ   نوَر الهدي والرشدِ يا حائرُ

وفي ختامه لقصيدته، يقول: (٢)

بَعْثِرْ عليه الدمعَ ما صفَّقتْ   في قلبَك الألحانُ يا شاعرُ
واحرقْ له الأجفانَ ما مسَّها   بَرْحُ الضَّني والحزنُ يا ساهر

---

(١) الديوان، ص ١٥.

(٢) الديوان، ص ٢٢ انظر صيغا أخرى للنداء في الديوان، ص ١٢٤، ١٢٥،حيث استخدم صيغته النداء مكررة، رأسياً وأفقياً، ص ١٦٤.

فالنداء واضح في قوله: (يا شاعر - يا ساهر - يا عابر - يا حائر) ثم تكراره للكلمات نفسها. "يا شاعر، يا ساهر" قد أعطي الأبيات إيقاعا موسيقياً تطرب لسماعة الآذان.

ج - تكرار صيغة الشرط

ويأتي التكرار بأداتين هما: "إن"، "إذا"، أما تكراره لـ "إن" فيأتي في بداية قصيدته "تبسمي"، حيث قال: [١]

إن مـــــاتَ زهــــــرُ الفـــــولْ ... في مزْرعـــــــات الـــــــــوادْ
إن مـــــــات في الهجــــــــير ... لْحـــــن علــــى العيـــــدان

وأما تكراره لـ "إذا" فيأتي في قصيدته "شاعر الفجر" حيث يقول: [٢]

عـــــف الترانـــــيم إذا نــــــصها ... كــادت تـضئ الطهــر فــوق الفــم
معنـــبر اللحـــن إذا مـــا شـــدا ... ورجـــــع الأنغــــام في فجـــــره
تخالـــــه مجمـــــرة والـــــصدى ... فــوق التقــى ينـساب مــن ثغــره

ومن خلال دراستنا السابقة للتكرار تتضح عدة حقائق، من أهمها:

أولاً: هناك صيغ أخرى قد استخدمها الشاعر كصيغة اسم الفاعل، واسم المفعول، وغيرهما من المشتقات سيتناولها البحث في الفصل القادم.. مستعرضاً قيمة التكرار في كل مشتق من المشتقات.

ثانياً: يلجأ الشاعر للتكرار - في أحيان كثيرة - ليوظفه فنياً في النص الشعري لدافعين - كما يرى الدكتور مصطفى السعدي - هما: [٣]

---

(١) الديوان، ص ٥٩.

(٢) الديوان، ١٢٧، ١٢٨.

(٣) انظر البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص ١٧٢، ١٧٣.

١- **دافع نفسي:** يجمع الشاعر والمتلقي في وظيفة واحدة، حيث الإلحاح على عنصر بعينه من عناصر الموقف الشعري.

٢- **دافع فني:** يحقق الشاعر من ورائه هندسة موسيقية تجمل اللفظ، وتثري المعنى. فالفقرات الإيقاعية الناتجة من التكرار تحقق لمسات عاطفية وجدانية تثير حاسة التأمل والمفاجأة لدى قارئ النص الشعري.

ثالثاً: إن شاعرنا قد وفق إلي حد كبير في بناء شعره بناءً موسيقياً، متعدد الوجوه ومتنوع الأقسام له تأثير كبير لدي المتلقي، وله تأثير آخر علي الدلالات الأسلوبية في النص الشعري.

خامساً: الطباق والمقابلة

إذا كانت المطابقة عند قدامه بن جعفر هي اجتماع المعنيين المختلفين في لفظة واحدة مكررة فإن من السهل علينا أن نجعل الطباق شكلاً من أشكال الإيقاع الداخلي.

وأنواع المطابقة ثلاثة هي: (١)

١- مطابقة الإيجاب.

٢- مطابقة السلب.

٣- إيهام التضاد.

أما مطابقة الإيجاب فهي كثيرة الاستخدام في شعر محمود حسن إسماعيل، ولكننا سنخص من المطابقة ما كانت متشابهة بعضها مع بعض؛ لتجمع بين رونقي المعني واللفظ، وهذا من صفات الشعر الجيد، في تلاحم أجزائه وائتلاف ألفاظه: "وكما يتم هذا التلاحم عن طريق التشابه يتم كذلك عن طريق التضاد، لأن المعاني يستدعي بعضها بعضاً، فمنها ما يستدعي شبيهه، ومنها ما

---

(١) انظر: علم البديع، ص ٧٩

يستدعي مقابله، بل إن الضد أكثر خطراً علي البال من الشبيه وأوضح في الدلالة علي المعني منه" [١].

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "سنبلة تغني" [٢]

وشـــعاعُ الـــشمسِ حيَّـــا في شُـــروقٍ وغـــروبِ
لـــو رأي الرّهبـــانُ طهـــري وصـــلاتي في المغيـــبِ

ثم قوله في نهاية القصيدة: (٢)

وتحطَّمــــتُ فأحْيــــا النـــاسَ عـــيشُ مـــن رفـــاتي
أنـــا في غْرســـي وحـــصْدي وحيـــاتي وممـــاتي

فمطابقة الإيجاب هنا واضحة؛ حيث لم يختلف الضدان إيجاباً وسلباً وذلك في كلمتي (شروق - غروب) ثم في كلمتي (حياتي - مماتي) علماً بأن المطابقة قد تحصل من وراء كلمتي (شروق - المغيب)، وكلمتي (فأحيا - مماتي) ولكن تقل الفائدة علي عكس ما توجد في كلمتي (شروق - وغروب)، (حياتي، مماتي)، حيث تتفق هذه الكلمات في عدد الحروف وفي الإيقاع العام لكل منهما.

وأما مطابقة السلب فهي ما اختلف فيها الضدان إيجاباَ وسلباً. أو تكرار منفي للفظ الأول؛ وذلك في قول الشاعر من قصيدة "شاعر الفجر": [٣]

كـــبرَّ حتـــى خـــفَّ مـــن صـــدحه مـــن نـــام في الكـــوخِ ومـــن لم يَـنَمْ

(١) السابق، ص ٩٠، ٩١.

(٢) الديوان، ص ٧٥ .انظر أيضاً ،ص ١٢٩.

(٣) الديوان، ص ١٢٩.

ومما لا شك فيه أن الإيقاع الصوتي واضح في كلمة "نام" وتكرارها السلبي "لم ينم" ... بالإضافة إلي الإثارة الذهنية الحاصلة من خلال فهم معني البيت.

وإلي جانب الطباق تأتي المقابلة بنوعيها اللفظية والمعنوية، وإن كانت الأولى أقل من الثانية عند محمود حسن إسماعيل. فالتناقض بين الواقع والمثال قائم في كثير من قصائده الشعرية والتي جعل معظمها رمزاً لكثير من مواقفه من المجتمع والحياة. "ولم يكن التضاد حلية لفظية لبيان البراعة في اللعب بالألفاظ كما كان في مرحلة من مراحل تطور الشعر العربي، لكن الدافع إليها كان حرارة الواقع التي يذوقها الشاعر فجعلته يقلب الأمور من النقيض إلي النقيض، لعله يستشرف الأمل وسط هذا الظلام" [(١)].

ومن أمثلة المقابلة اللفظية، قول الشاعر في قصيدته "شاعر الفجر" حيث يشيد بصوت الديك، وذلك في قوله: [(٢)]

ورتَّـــل الأنغـــامَ في صـــبْحِهِ يُطْـرِي بهـا النـورَ ويهجـو الظُّلَـمْ

فبين "يطري بها النور" و "يهجو الظلم" مقابلة لطيفة، ينطلق الشاعر من خلالها - عن طريق الرمز - إلي تحقيق هدفه النبيل ورسالته السامية؛حيث مطالبته بالحرية التي لا غني له ولشعبه عنها، ورفضه للظلم وعواقبه الوخيمة عليه وعلي أبناء وطنه، وتلك رسالة الأدب الجيد.

---

(١) في الشعر العربي الحديث، ص ١٧١.

(٢) الديوان، ص ١٢٩، انظر أيضاً، ص ٢١ البيت ٤٥، ٥٠.

المبحث الثاني

الإيقاع الموسيقي الخارجي

بداية أستطيع القول بأن الإيقاع ليس عنصراً محدداً يمكن تعريفه أو التعامل معه بسهولة، وإنما هو مجموعة متكاملة - بجانب عناصر أخري - من التقنيات الداخلية عن طريق التناسق الصوتي بين الحروف والكلمات، ثم من الأوزان والقوافي الخارجية.

ولعل الإيقاع الموسيقي الصوتي الصادر عن الأوزان والقوافي الشعرية يعد من أهم العناصر التي ساعدت محمود حسن إسماعيل علي عملية تصوير الطبيعة في ديوانه أغاني الكوخ بشكل مباشر وملموس.

فمن المعلوم أن الموسيقا في الشعر بمثابة الروح في الجسد .. بدونها يتحول الخطاب الشعري إلي جثمان لا قيمة له ولا فائدة منه. ولذلك يقول الدكتور محمد النويهي: "إن الموسيقا في الشعر هي التي تمكن ألفاظ الشعر من تعدي عالم الوعي، والوصول إلي العالم الذي يجاوز حدود الوعي التي تقف دونها الألفاظ المنثورة" (١).

ونظراً لأهمية الموسيقا الخارجية - أو موسيقا الإطار - فإنها تعد أبرز مظاهر التقويم في شعر محمود حسن إسماعيل، وأنها تصبح معياراً نقدياً لشعره بالإضافة إلي أن لها شكلين مهمين، هما:

أ- الوزن.

ب- القافية.

---

(١) د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، نشر مكتبة الخانجي ،ودار الفكر، الطبعة الثانية، ١٩٧١م، ص ٣١.

أولا : الوزن

والوزن هو الإطار الموسيقي الخارجي الذي يجمع القصيدة من التبعثر .. ويتكون من مجموع تردد ظاهرة صوتية بما فيها الصمت علي مسافات زمنية متجاوبة أو متساوية .. وأنه صورة الشعر الحسية .. ولا يحمل أية دلالة ولا يتصف بأي نمط عاطفي قبل وجوده في القصيدة.

وطالما أن الأوزان لا تكتسب خصائصها إلا من نتيجة تفاعلها مع العناصر الأخرى المكونة للشعر .. فأنه يصبح لزاماً علي الباحث إحصاء ما استعمله الشاعر منها؛ لتحديد الخصائص المميزة لشعر محمود حسن إسماعيل في وصفه للطبيعة، وبيان أثر الأوزان في إبراز الانفعال وتجسيد المعني. وأبدأ الآن في عرض جدول إحصائي للأوزان الشعرية في ديوان أغاني الكوخ للشاعر .. ثم نتبع ذلك بعرض لأهم الملاحظات علي هذا الإحصاء.

جدول رقم (١):

(إحصاء لبحور الشعر المستعملة في ديوان أغاني الكوخ): (١)

ديوان أغاني الكوخ	البحور الشعرية										
	المجتث	الرمل ومجزوؤه	مخلع البسيط	المتقارب	البسيط	الخفيف	الطويل	السريع	الكامل ومجزوؤه	الرجز	ملاحظات
	٩٣٪	٢٨٪	٢٥٪	١١٪	٩٪	٩٪	٨٪	٦٪	٥٪	٣٪	النسبة في المائة تقريبا

---

(١) انظر :التصوير الفنى فى شعر محمود حسن إسماعيل..حيث جداول الإحصاء لبحور الشعر المستعملة فى دواوين الشاعر ،ص ١٩٤.

ومن خلال الإحصاء السابق ... يتبين لنا ما يلي:

١- إن الشاعر كما استخدم الأوزان التامة في أغلب الديوان .. فإنه أيضاً استخدم البحور المجزوءة، مثل الرمل والكامل.

٢- إن قصيدة الكوخ جاءت علي وزن البحر السريع - القليل الاستعمال في الشعر الحديث - والذي استعمله الشاعر بنسبة تصل إلي "٦٪" من مجموع أبيات الديوان .. ويسير وزن البحر السريع للقصيدة هكذا ..

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

وذلك في قوله: (١)

بَعْثِر عليه الدمعَ ما صفَّقتْ   في قلبك الألحانُ يا شاعر
واحرقْ له الأجفانَ ما مَّسها   برحُ الّضَني والحزنُ يا ساهرَ

٣- لا أتفق مع بعض الباحثين الذين حاولوا الربط بين الإيقاع الخارجي - الوزن - وموضوعات القصائد. "فرأوا أن الطويل مثلاً أرحب صدراً من البسيط، وأرخي عنانا وألطف، أو أنه يقع علي الأذن وقعً بطيئاً .. أما البسيط فلا تكاد روحه تخلو من أحد النقيضين: العنف واللين .. ففيه لين وضعف، وصلابة ووحشية وعنف" (٢).

والحق أن الباحث لا يستطيع قبول مثل هذه الأحكام المطلقة، والغير مبررة. فكم من بحر رأي فيه بعض الشعراء لينا ورقة .. رأي البعض الآخر فيه غلظة

---

(١) الديوان، ص ١٥.

(٢) د. سيد البحراوي: علم العروض - محاولة لإنتاج معرفة علمية - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م، ص ٤٢. ومن أصحاب هذا الرأي الذين لا يجدون علاقة بين الوزن وموضوع القصيدة د. رجاء عيد في كتابه: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص ١٤، وما بعدها.

وشدة؛ لأن الانفعالات الإنسانية لا نستطيع تحديدها، فهي مختلطة ومتشابكة إلي حد بعيد .. وخاصة انفعالات وعواطف الفنانين والشعراء.

وعلي الرغم من ذلك فإن محمود حسن إسماعيل قد وفق في استخدامه أو اختياره للإيقاع الموسيقي الخارجي المناسب من الأوزان المختلفة .. لأن إيقاع كل بحر يحوي داخل أبنيته دلالات معينة .

وعلي ذلك فإن "كل مبدع يشرع في نسج القصيدة تكون لديه طائفة من الأحاسيس والانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها ويتلبس بها، لذا لا يجوز لنا أن نتعجب من استخدام هذا الشاعر أو ذاك لبحر هجره أبناء عصره؛ لأن المسألة نفسية وجدانية خالصة" (١)

٤- وغاية ما نود الإشارة إليه في هذا السياق، هو أن محمود حسن إسماعيل قد نوَّع - في تصويره للطبيعة - بين استخدامه لبحور الشعر الطويلة والقصيرة .. والتي قد تتم أحياناً في القصيدة الواحدة .. ومن هنا كان الشاعر - في استخدامه للأوزان - مقلداً ومجدداً في آن واحد، وتلك سمة الأصالة والمعاصرة. بالإضافة إلي أن الشاعر جعل من حسه الموسيقي أثراً بارزاً في إيقاعات الأصوات والحروف ذات الجرس الخاص .. وعاملاً يساعده علي إثراء أوتاره الشعرية .. أي أن الشاعر كانت لديه البراعة في الربط بين الكلمة وجرسها، واللفظة وإيقاعها .. ليحدث في شعره مواءمة بين الإيقاع والكلمة. وهذا ما سيؤكد عليه البحث في دراسته للقافية.

---

(١) رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض - دراسة أسلوبية - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م، ص ٣٠.

ثانياً: القافية:

وهي عبارة عن حروف الروي في آخر كلمة في البيت .. وأنها لا تنفصل كتكرار نغمي عن السمات الإيقاعية المنبثة في التركيب الصوتي .. وفي الشعر العربي يظل عنصر القافية من أبرز سماته وأهم ملامحه وبفقدها يضيع شيء كثير [1].

ومن الملاحظ أن ديوان "أغاني الكوخ" قد احتوي علي عشرين قصيدة موحدة القافية، وخمس قصائد تتغير القافية فيها كل بيتين، وقصيدتين تتغير القافية فيهما كل ثلاثة أبيات، وأربع قصائد تتغير القافية فيها كل خمسة أبيات.

وتتنوع قوافي الديوان بين المطلقة والمقيدة فمنها المضمومة والمفتوحة والمكسورة، ومنها أيضاً الساكنة. وعلي الرغم من ذلك فإن شاعرنا لم يستخدم تقريباً أحد عشر حرفاً .. وهذه الحروف هي: (الثاء، الخاء، الذال، الزاي، الشين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، الغين، الواو) إذ تعد هذه الحروف من أحرف الروي القليلة الاستعمال عند معظم الشعراء.

وبعد إجراء تلك الإحصاءات للقوافي المستخدمة لدي الشاعر يتبين لنا عدة حقائق، من أهمها:

١- إن محمود حسن إسماعيل كان ماهراً في جعل قوافيه موحدة ومنوعة .. فإذا التزم الشاعر وحدة القافية كان مقلداً للنظام الشعري الموروث. وإذا التزم التنوع في القافية كان مجدداً معاصراً لشعراء جيله؛ حيث يعلم الشاعر تماماً بأن القافية ركيزة أساسية من ركائز الإيقاع الموسيقي الخارجي، وأن لها قيمة موسيقية لا يمكن أن يستغني عنها حتى يتحقق التطريب، من خلال تنويعها في القصيدة.

(١) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص ٦٢.

٢- يعد حرف (النون والهاء) لدي محمود حسن إسماعيل - في شعر الطبيعة - من أكثر الحروف استخداماً .. علي الرغم من أن حرف الهاء من أحرف الروي القليلة الاستعمال في الشعر العربي.

والهاء - علي سبيل المثال - قد جاءت مطلقة ومقيدة في قصائد كثيرة .. منها قوله: [١]

ناحتْ فلا الزهرُ علي عودِه ألقي عقودَ الطل من جيدِهِ
ولا مغنّي الطير في وكْرِهِ رقَّ لها وازورَّ عن عودِهِ
ولاَ رثَي المطرابُ في أيْكِهِ من ساجع الرَّوضِ وغِريدِهِ
والعاشقُ البلبلُ في عُشِّهِ أسرفَ في نجوي معاميدِهِ

وجاءت أيضاً في قصيدة "من فم الراعي" لتجمع بين "الهاء" المقيدة" والمطلقة تباعاً؛ وذلك في قوله: [٢]

إذا ما الشفَقُ الدامي ضَفتْ في الأفْقِ أنهارُهْ
ولفَّ الشمسَ في نعشٍ من النيرانِ أستارُهْ
وماتَ الموجُ في النهرِ فما يُسْمِعُ تهدارُهْ
ومات العطرُ في الروضِ فما تنفحَّ أزهارُهْ
ولاح النيل وسناناً تروُعُ الفكرِ أسرارُهْ

ثم يقول أيضاً مستخدماً "الهاء" المكسورة:

نعينا الشمسَ في لحنِ شجَي الأغنام شاديهِ
فراحت في جنازِ النو ر ولْهي من مراثيهِ
أقامت مأتماً في الوكْر ما أشجَى الأسى فيهِ

(١) الديوان، ص ٦١. حيث جاءت القصيدة عمودية في ستة وعشرين بيتاً بروي الهاء المكسورة.
(٢) الديوان، ص ١١٠.

كأنـــا حـــين أرخـــي الليـــلُ   في صـــــــمتِ دياجيـــــــهِ
شُـــجونٌ في ضـــميرِ الرَّيـــفِ   هاجتْهـــــــا أماســـــــيهِ

ولعل "الهاء" هنا قد ناسبت تأوهات الشاعر وأنينه، من خلال التجربة الذاتية التي عاناها، فأراد أن يصبها في تلك القوالب الموسيقية الحزينة.

وهناك حروف روى أخرى قد استخدمها الشاعر لقصائده، مثل: حرف "الدال" المقيدة والمطلقة، وحرف، "الباء" و "الميم" و "الراء" و "القاف" و "الفاء" و "التاء" و "العين" و "الياء" و "اللام" و "الحاء" و "السين" .. إلخ.

ولا أخال أن تناول البحث للمثالين السابقين يمكن أن يفي بتحقيق الغرض من ذكر الشاعر لقافية بعينها؛ لأن علاقة موضوعات الشعر بالنغم تحتاج إلي بحث مستقل، قائم بذاته. ولكن اكتفينا بذكر بعض الأمثلة من أجل غرض البحث، وحفاظا على سلامة المنهج.

٣- وأخيراً .. فإن الإيقاع الصوتي المنبعث من التقفية الخارجية إنما هو متمم للإيقاع الصوتي المنبعث من التقفية الداخلية ولا نستطيع أن نفصل أحدهما عن الآخر؛ لأن هذا يرجع إلي قيمة الألفاظ الصوتية التي أحسن الشاعر اختيارها؛ لتترابط مع المعني العام للقصيدة والعناصر الشعرية الأخرى ارتباطاً وثيقاً، يجعل الشعر أثراً في إبراز انفعال القارئ أو المستمع، وجذبهما نحو هدف الشاعر المنشود من وراء عمله الأدبي.

الفصل الثالث

المستوى الصرفي

Morphological Level

ويشتمل هذا الفصل على العناصر التالية:

- تمهيد.
- المبحث الأول: الدلالة الأسلوبية للمشتقات.
  ١ـ اسم الفاعل ودلالته الأسلوبية.
  ٢ـ اسم المفعول ودلالته الأسلوبية.
  ٣ـ الدلالة الأسلوبية لاسمي الزمان والمكان واسم الآلة.
  ٤ـ الدلالة الأسلوبية لاسم التفضيل.
  ٥ـ الدلالة الأسلوبية لصيغ المبالغة.
- المبحث الثاني: الدلالة الأسلوبية للفعل.
  ١ـ الماضي ٢ـ المضارع
  ٣ـ الأمر ٤ـ جدول إحصائي للفعل

الفصل الثالث

المستوى الصرفي

تمهيد:

إننا علي يقين تام بأن الأسلوبية تقوم علي أربعة مستويات هي:

المستوي الصوتي، والمستوي الصرفي، والمستوي التركيبي والمستوي الدلالي. وقد قمنا بتناول المستوي الصوتي في الصفحات السابقة. والذي تناول الإيقاع الموسيقي الداخلي والخارجي وأهم أشكاله. وهنا سأتناول - بمشيئة الله تعالي - المستوي الصرفي والذي يختص بدراسة كيفية صناعة الأبنية الكلامية وأهم أحوالها، ومن ثم فإنه يجدر بنا أولا أن نتعرف علي أهمية التحلي الصرفي "Morphology" والذي يمثل حلقة وسطي بين دراسة الأصوات، ودراسة التراكيب[(١)].

(١) د. كريم زكى حسام الدين: أصول ثرائية في علم اللغة، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة ٢، ١٩٨٥، **ص ٢٠٢.**

فلعله يتناول العوامل الوجدانية التي تدعو القائل إلي اختيار صيغة صرفية دون أخري من الناحية الأسلوبية. ومن ثم فإن "الدور الرئيسي للتحليل الأسلوبي الصرفي يكمن في إثبات وجود الدلالات للأنماط والصيغ الصرفية عن طريق ما يسمي بالعدول عن الأنماط والصيغ التقليدية القديمة واختيار ما يؤدي معناها من صيغ جديدة تتناسب والأحداث العصرية والتطور التكنولوجي العصري".

وفي إطار التحليل الأسلوبي للظواهر الصرفية يجدر بنا أن نفرق بين نوعين من أبنية الكلمات: النوع الأول الأبنية البسيطة مثل: الحروف والأدوات والضمائر .. والنوع الثاني الأبنية المركبة: مثل الأسماء والصفات والأفعال .. والتي تخضع للميزان الصرفي. وفي ذلك يقول الدكتور كريم زكي: وبفضل الميزان الصرفي أمكن استيعاب كل الصيغ من أسماء وأفعال، ولم يخرج عن هذا التصنيف إلا الكلمات الدخيلة والأدوات والضمائر والحروف التي تستعصي علي هذا الميزان" [(١)].

ومن هنا كان لزاماً علينا - في مجال التحليل الأسلوبي للظواهر الصرفية - أن نتناول عدة متغيرات أسلوبية تستخرج منها دلالاتها داخل القصيدة، ومن هذه المتغيرات:

١- **الدلالة الأسلوبية للمشتقات:** والتي تشمل أسم الفاعل، واسم المفعول، واسمي الزمان والمكان، والمصادر الميمية، واسم التفضيل، وصيغ المبالغة، واسم الآلة.

٢- **الدالة الأسلوبية للفعل:** والتي تشمل الفعل الماضي والمضارع والأمر.

وسأحاول جاهداً أن أبرز ما في تلك المتغيرات الأسلوبية للأبنية الكلامية من قيم ودلالات أسلوبية، ومدي توفيق الشاعر في استخدامه لتلك المتغيرات.

---

(١) أصول تراثية في علم اللغة، ص٢٠٤. سيتم أيضاً استبعاد الكلمات الدخيلة علي اللغة، والأسماء الجامدة، وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة، فجميعها غير قابلة للاشتقاق.

المبحث الأول

الدلالة الأسلوبية للمشتقات

إن لغتنا العربية تتميز بأنها لغة اشتقاقية، ذات مرونة وسعة في مفرداتها وثراء في دلالاتها .. ودراسة المشتقات من النقاط المهمة في التحليل الأسلوبي، مهما تعددت صورها واختلفت طرائقها.

والاشتقاق له معان كثيرة، "فهي توليد الألفاظ بعضها من بعض ولا يكون ذلك إلا من بين الألفاظ التي يفترض أن بينها أصلا واحداً ترجع إليه وتولد منه، فهو في الألفاظ أشبه بالرابطة النسبية بين الناس .. فلابد لصحة الاشتقاق بين لفظين أو أكثر من عناصر ثلاثة:

١- الاشتراك في عدد الحروف.
٢- أن تكون هذه الحروف مرتبة ترتيباً واحداً في هذه الألفاظ.
٣- أن يكون بين هذه الألفاظ قدر مشترك من المعني ولو علي تقدير الأصل[1].

فإذا كانت كلمة (سمع) يؤخذ منها: سامع، مسموع، سميع، سمَّاع، ويسمع، ومسماع .. وهكذا فإن الاشتقاق وسيلة جيدة لتوليد الألفاظ للدلالة علي المعاني الجديدة، ومظهر من مظاهر حيوية اللغة العربية، وقدرتها علي التطور والتجديد.

والاشتقاق يدلنا علي أصول الألفاظ، فمثلاً كلمة "سماء" والتي أصلها "سمو" و "شتي" التي هي جمع "شتيت" أصلها "شتت" .. إلخ. وهو أيضاً الطريق إلي حسن فهم اللغة والتفقه فيها، ومعرفة أسرارها، والدخول في عالمها الخاص، بالإضافة إلي أن الاشتقاق يكون سبيلاً إلي معرفة الأصيل من الدخيل، فالكلمة الدخيلة

---

(١) محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية- دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية- نشر دار الفكر ،ط٢، ١٩٦٤،ص ٧٩، ٧٨.

في العربية تبقي غالباً في معزل عن أخواتها، فلا تجد لها أصلاً لفظياً ذا معني يدل علي أصالتها [1].

والمشتقات كثيرة، منها: اسم الفاعل، اسم المفعول، اسم الزمان، اسم المكان، الصفة المشبهة، اسم التفضيل، صيغ المبالغة، اسم الآلة ... إلخ. ولقد استطاع محمود حسن إسماعيل في ديوانه"أغاني الكوخ" أن يوظف بعض هذه المشققات توظيفاً أسلوبياً، مما يجعلنا الآن مدفوعين إلى إبراز هذه المشتقات واستخراج دلالتها الأسلوبية، مع توضيح دور كل مشتق في رسم المعاني التي أرادها الشاعر من وراء قصيدته.

ومن أهم تلك المشتقات التي عنى بها شاعرنا في موضوعات الطبيعة المختلفة:

١- اسم الفاعل ودلالاته الأسلوبية:

اسم الفاعل هو اسم مشتق للدلالة علي من وقع منه الفعل، ويأتي من الفعل الثلاثي علي وزن (فاعل)، ومن غير الثلاثي يأتي علي وزن مضارعه .. ولكن مع إبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة مع كسر ما قبل الآخر. ويستعمل اسم الفاعل مفرداً ومثني وجمعاً، مع التذكير والتأنيث.

ومحمود حسن إسماعيل قد استخدم هذا المشتق بكثرة تسترعي الانتباه والتوقف. فلا تخلو قصيدة من قصائد الديوان دون استخدام الشاعر لاسم الفاعل؛ حيث يبلغ عدد أسماء الفاعلين من الفعل الثلاثي حوالي "ثلاثمائة" ومن غير الثلاثي حوالي "أربعين" اسماً فقط. وهذه الكثرة لها دلالتان اثنتان، هما:

أولاً: إن الشاعر يستخدم اسم الفاعل حينما يريد أن يعبر عن حدة الموقف أو الحدث؛ "فاسم الفاعل أكثر حدة ومباشرة من الفعل في صيغتيه: المضارع

(١) المرجع السابق ،ص٨١ ،٨٢ .

والماضي" [١].

ثانياً: يلجأ الشاعر لاستخدام الفاعل حينما يريد لنفسه عدم التقيد بزمن معين، وأن يجعل للحدث صفة الديمومة؛ ليتناسب مع قوة عاطفته وسعة خياله. وما أكثر المواقف التي تعترض طريق الشاعر فيحتاج منه إلي كثرة استخدام اسم الفاعل للتعبير عن تلك المواقف !!

ومن خلال إحصائنا لاسم الفاعل - من الثلاثي وغير الثلاثي - نستطيع أن نحصره في ثلاث قصائد هي:

القصيدة الأولى: "الكوخ" حيث إنها أول قصيدة في الديوان والتي بلغ عدد اسم الفاعل فيها ما يقرب من الستين، جاءت معظمها لتعبر عن حالة الحزن الدائمة التي أحاطت بالشاعر، مما دفعه إلي البكاء وتقريح الأجفان؛ حيث الظلم وعواقبه الوخيمة عليه وعلي الفلاح البائس الفقير. ومن ذلك قوله: [٢].

بَعْثِـرْ عليـه الـدمعَ مـا صـفَّقَتْ ... في قلـب الألحـانُ يـا شـاعرُ
واحـرقْ لـه الأجفـانَ مـا مـسَّها ... بـرحُ الـضَّني والحـزنُ يـا سـاهرُ
عـرجْ عليـه سـاعةً واتخَـذْ ... في ظلـه مـأواكَ يـا عـابرُ
وطـفْ حـوالَيْ ركنـه والـتمسْ ... نـورَ الهـدي والرشْـدِ يـا حـائرُ
هنـا خبايـا الـنفسِ مطمـورهُ ... غَـشَّي عليهـا الـزمنْ الجـائر

وقوله أيضاً في القصيدة نفسها: [٣]

---

(١) د. محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - مدخل لغوي أسلوبي - نشر دار المعارف، ط١ ،١٩٨٨، ص٨٨ .

(٢) الديوان ،ص١٥ .

(٣) الديوان ،ص٢١ .

تبكـى سـواقي الحقـل أشـجانهَ ... ومـــا بكـــاه مــــرةَ شـــاعرُ
والبــــائسُ الفــــلاحُ في وكنِـــه ... عرْيـــانُ يـشكو ضـنكَة خــائرُ
شَــالتْ بـــزرعِ النيــلِ أكتافُــه ... ومـــا رعـــاه البلـــدُ الغـــادرُ
لها بزيْف الغربِ في مُدنــــــه ... والريفُ من أوجاعه حائـــــــرُ

فدلالة اسم الفاعل هنا كانت واضحة في رسم صورة حزينة للشاعر وقد ألمت الخطوب من كل جانب ولن تفارقه بعد. فمثلاً جاء اسم الفاعل (حائر، جائر، خائر) ليشد انتباها إلي مأساة الشاعر الشديدة، وحيرته القوية، من أجل ريفه الذي يتوجع.

القصيدة الثانية: "عروس النيل"، حيث جاء اسم الفاعل في ثلاثين موضعاً، عشرون منها جعلها الشاعر قافية لقصيدته - إن صح التعبير - والأسماء الباقية توجد في ثنايا الأبيات الأخرى.

ومن ذلك قوله: (١)

جُــنَّ جنـــونُ البحـــر لـــمَّا رأي ... أحلامهَـــا مـــن فيْـــضِه الرائِـــقِ
فـــصفَّقَ المـــوجُ علـــي ســـاقِها ... مـــن فتنـــةٍ كالوالِـــهِ الخـــافِقِ

و قوله:

وكـم شـدا العـصفوُر لـمَّا سَـرَتْ ... تختـــالُ تحـــتَ الفَـــنن الـــوارقِ
وشـــاعرُ العـــصرِ ســـباه الهـــوى ... فنـــاح نـــوْح الأســـودِ النـــاعقِ
مـــن عهـــد "بنتـــاءور" مـــا شَّـــببوا ... يومـــاً بـــسحر الجـــرةِ النـــاطقِ
وهـــي الـــتي تُـــوحي المـــني .. والهـــوي ... للـــشاعر المفتـــونِ .. والعاشـــقِ

(١) الديوان ،ص٤٧،٤٦ .

فاسم الفاعل قد رسم لنا صورة أخري غير التي رسمها في قصيدة "الكوخ" حيث إن الشاعر هنا تحيط به الآمال من كل جانب؛ لأنه المفتون بجمال حاملة الجرة، والعاشق لهواها، والمعجب بعفتها ودماثة خلقها.

القصيدة الثالثة: "راهبة الضحي" حيث بلغ عدد أسماء الفاعلين فيها حوالي "خمسة وخمسين اسماً" منهم "ستة وأربعون اسماً" في نهاية أبيات القصيدة، والأخرى في ثنايا الأبيات. ومعظمها جاء ليعبر عن الحالتين الخيال، حيث المني والراحة الأبدية التي لا حد لها، ولا حزن بعدها.

وعن الحالتين السابقتين يعبر الشاعر عنهما باسم الفاعل بقوله: (١)

تعــاليْ نطِــرْ في سمــاءِ الخيــالِ ونهــــفُ بجنَّتِــــهِ النائيــــةْ
بعيــداً عــن الكــونِ حيــث المنــى تــــرفَ بأظلالِـــه هانيــــهْ
وحيـــثُ الـــشَّذا مـــن أزاهـــيرِهِ أفـــاويجُ مـــن حُلُـــم طافيَـــهُ

ثم يتبع ذلك بقوله: (٢)

حيـــاتي مـــن البـــؤسِ ملهوفـــةُ وعمْــري مــن الحــزنِ في غاشــيَه
وروحــــي تخــــبَّطُ في صـــدْفةِ مـــن الهـــمَّ حالكـــةٍ داجيّـــهْ
فهيّــا خُــذي فُلْكَهــا واســبْحي علـــي لجّـــةٍ في الـــسَّنا قاصـــيةْ

فما أجمل التعبير هنا باسم الفاعل !! ففي استخدامه لـ "حالكة، داجية" مما يدل علي قدرة الشاعر في تصويره لمدي الضيق والحزن اللذين أحدقا به .. فروحه تتخبط في الظلمات الشديدة، والألم يهز كيانه هزاً؛ مما اضطر إلي طلب الرحيل عن عالم الدنيا.

---

(١) الديوان ،ص١٦٣، ١٦٢.

(٢) الديوان، ص ١٦٦، ١٦٧.

وتبقي لنا ملاحظات أخري علي استخدام الشاعر لاسم الفاعل/ تتلخص فيما يلي:

١- إن الشاعر أحياناً يجمع بين ذكره لاسم الفاعل من الفعل الثلاثي، والغير ثلاثي في بيت واحد؛ وذلك في استخدامه لكلمتي "مُثْمِر، وباسِق" من قوله:(١)

ينساب فوق التِّبْر في سُندُسٍ نَضْرٍ ونخْلٍ مُثْمرٍ باسَقَ

٢- يستخدم الشاعر "اسم الفاعل" مفرداً وجمعاً في قصيدة واحدة لكلمة بعينها؛ وذلك من قصيدة "القرية الهاجعة" في البيت رقم اثنين وثلاثين، وستة وثلاثين لكلمة "خاطر": (٢)

سارَ في خاطرِ الرَّبي وادعَ الأنفاسِ يحكي تنهَّداتِ الصَبَيَّ
فشدا في ربَاك بلبل أيْكٍ هيَّجتهُ خواطرُ بالعشيَّ

٣- إن الشاعر في مواطن كثيرة يجمع بين أكثر من اسم فاعل في البيت الواحد؛ وذلك في قوله عن الطبيعة: (٣)

وتسوقُ الإيمانَ للجاحدِ الغاوي فتنْضو من قلبه كلَّ غَيَّ

فالجمع بين اسمي الفاعل "الجاحد، الغاوي" يشير إلي أن الطبيعة لها أثرها الفعال في استئصال جذور الإلحاد القوية من قلوب أصحاب الشرك والضلال، واستبدالها بالإيمان الراسخ الذي يجعل من قلوبهم مصابيح الهدي بعد ذلك.

---

(١) الديوان، ص ٤٦. انظر أيضاً قوله من قصيدة "القيثارة الحزينة"، ص ٦٢.

(٢) الديوان، ص٥٦، ٥٥.

(٣) الديوان، ص٥٤.

جدول رقم (٢)

جدول إحصائي لأسماء الفاعلين

نوع المشتق	العدد	النسبة
اسم الفاعل من الثلاثي	٣٠٠	٨٨,٢٣٪
اسم الفاعل من غير الثلاثي	٤٠	١١,٧٦٪
المجموع	٣٤٠	١٠٠٪

٢- اسم المفعول ودلالته الأسلوبية:

اسم المفعول هو اسم مشتق من الفعل المبني للمجهول للدلالة علي ما وقع عليه الفعل - كما يعرفه علماء الصرف - ويصاغ من الفعل الثلاثي علي وزن مفعول "ومن غير الثلاثي يأتي علي وزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة مع فتح ما قبل الآخر.

وشاعرنا قد أجاد في استعمال اسم المفعول في قصائده: فلقد بلغ عدد المفاعيل في موضوعات الطبيعية حوالي "ثمانين اسماً" من الفعل الثلاثي ومن الفعل الغير ثلاثي أربعون أيضاً.

ولقد جاء لعدة أغراض .. منها:

١- يستخدم الشاعر اسم المفعول حينما يريد لفت الانتباه إلي الحدث الذي يريد التعبير عنه، بالإضافة إلي إخفاء من قام بالحدث لحاجة في نفس الشاعر.

٢- ويأتي اسم المفعول أيضاً للدلالة علي قمة غضب الشاعر، وأن الأحزان قد احتضنته ولم تفارقه بعد، فيبلغ به التبرم من بيئته التي أضناه جحودها بسبب الاستعمار الظالم علي أرض وطنه. ونري ذلك واضحاً في قصيدة "أحزان الغروب" التي استخدم في نهاية أبياتها ما يقرب من حوالي "ثلاثين اسما مفعولاً" ومنها قوله:

وثــورةٍ مــنْ دُخــان الكــوخ فــائرة   تغلي علي بائس في الكوخِ محروبِ
تنفــستْ بــضناه المــرّ شــاكيةً   آلام شــيخٍ رقيــقِ العــيشِ مغلــوبِ

ثم يقول أيضاً: (١)

مــا تلــك إلا صــدَي البأســاءِ تنفثــهُ   إنـساً لكـل طليحِ النَّفْسِ مغلـوبِ
أم ضــلَّة غمــرتْ حــيرانَ مــضطَّهدٍ   محــرَّقٍ بلــهيبِ الــسَّوطِ ملغــوْبِ (٢)
مــا النــاسُ إلا أســارَي قــوةٍ حفيَــتْ   تسوقُهم لـردي في الغيـبِ مكتـوبِ
أم شـــاعُر غـــرَّه في دهـــرِه أمـــلُ   فعــاد لهفــانَ مــن يــأسٍ وتخييــب؟
يسْري مـن الـشجْوِ مخطوفاً بلوعتِهِ   كـشاردِ مـن طيـوفِ الحلـمِ منهـوبِ

من الواضح هنا أن الشاعر يلمح بذكاء خارق إلي كيد الكائدين، وظلم الظالمين من الاستعمار الغاشم الذي داهم بلاده وساقهم إلي القهر والذل؛ علماً بأن هذا القدر مكتوب في الغيب ولا يعلم الغيب إلا الله.

ومن خلال استخدام الشاعر لاسم المفعول فإنه قد أيقظ فينا روح الفداء، ومقاومة الاستعمار بكل طريقة ممكنة، والأخذ بثأر من ألهبه السوط، وأوجعه الضرب، وأضناه السكوت علي ما خلفه الاستعمار له من أهوال الظلام وعثرات المسالك، في عصر كان لابد للفلاح المصري من أن يفترش الشعاع ويتوسد

---

(١) الديوان، ص ١٢٣. يبدو أن كلمة (مغلوب) كررها الشاعر مرتين ليدل بها علي مدي القهر والذل اللذين وقعا علي صاحب الكوخ من قبل الاستعمار اللعين.

(٢) ملغوب: متهالك في مشيته من شدة الإعياء. وهناك كلمات علي وزن اسم المفعول قد استخدمها الشاعر مثل الكلمات التالية: (مرهوب، مخنوق، محطوم، ملهوف، مهجور، مفجوع، مغلوب، منكوب، مكروب، مكذوب، مجهول، مكتوم، مظلوم، مكبوت .. ألخ من أسماء المفاعيل والتى إن دلت فإنما تدل على ماكان يعانيه الشاعر فى حياته الريفية الأولى .

مساقط النور، بدلاً مما كان عليه من البؤس والفقر والحرمان والجوع.

٣- لقد كرر الشاعر أسماء مفاعيل بعينها أكثر من مرة سواء من الفعل الثلاثي أو من غير الثلاثي، وكلها تؤكدعلى إصرار الشاعر علي كراهيته للظلم وأعوان الظالمين .. وهذا الإصرار دليل العقيدة الراسخة في قلبه لا الفكرة السانحة - أو الخطرة الجامحة ومن هذه الكلمات (مرهوب، مغلوب، مفتون، مجهور .. إلخ) ومن غير الثلاثي: (مقيد ومستبعد .. الخ).

وذلك في قول الشاعر من قصيدة "عند زهرة الفول" [(١)]

خفقــتْ حولهــا الــدَّوالي فريعَــتْ وتأسَّــت علــي الأســير المقيَّــدْ
لطمــتْ سُــوقَها علــي الثــوْر حزنــاً حــرّة فُجعَــتْ علــي مــسْتعْبدْ

وقوله أيضاً في قصيدة "المساء" [(٢)]

وتــسمعُ النــوحَ مــن أســيرِ مُقيَّـــدٍ هـــامَ بالـــسَّواقي

وقوله أيضاً في قصيدة "من فم الراعي" [(٣)]

وكـــمْ نـــاعورةٍ ناحـــتْ علـــي مُـــسْتَعْبدِ فيهـــا

فالمعني واحد تقريباً، لأن القضية واحدة، والمبدأ ثابت لا يتغير لدي الشاعر .. فالساقية عامل مشترك في الأبيات؛ فمرة تبكي علي الثور الأسير المقيد، ومرة ثانية تنوح بشدة علي الثور نفسه المستعبد .. والسؤال الذي يطرح نفسه علينا من

(١) الديوان، ص ٧٨، ٧٩.
(٢) الديوان، ص ٩٨.
(٣) الديوان ،ص ١٠٨.

الذي قيد هذا الثور؟ ومن الذي استعبده؟ فالإجابة علي مثل هذه التساؤلات تظهر قيمة اسم المفعول في أبيات شاعرنا.

ولكن .. تجدر الإشارة إلي كيفية استخدام اسم المفعول في قصائده الشعرية .. وهي علي النحو التالي:

أ- أحياناً يجمع الشاعر في بيت واحد بين اسم الفاعل واسم المفعول، وهذا يدل علي براعة الشاعر وقدرته علي امتلاك ناصية اللغة؛ وذلك في قول الشاعر:(١)

لكنَّــه في جمــالِ الــرزقِ مرتفِــقُ بعــاثر مــن ســواد الحــظّ منكــوبِ

ب- وأحياناً أخري يجمع بين اسم الفاعل واسم المفعول في شطر بيت قصير الوزن أو كأنه يتحدي بذلك أرباب الفصاحة والبلاغة، وذلك في قوله عن زهرة الفول:(٢)

وتُلْهــــــــمُ الأشــــــــعارْ للعابــــــــدِ المفتــــــــونْ

ج- هناك بعض أسماء المفاعيل من غير الثلاثي قد استخدمها شاعرنا للدلالة علي الإحساس بروح التفاؤل والأمل والسعادة التي قد تعتريه بعض الأوقات .. وخاصة حينما يصف مشهداً من مشاهد الطبيعة، كوصفه لزهرة القطن مثلاً، وذلك في قوله: (٣)

---

(١) الديوان، ص ١١٩.

(٢) الديوان، ص ٦٠. حيث استخدم كلمة "عابد" لتكون اسماً فاعلاً، و "المفتون" لتكون اسماً مفعولاً في البيت، وهذا أيضاً يدل علي قدرة الشاعر اللغوية، لتوظيف دلالات اسم الفاعل واسم المفعول.

(٣) الديوان ،ص٢٤البيت ٩،٦.

ذاتَ كـأسٍ أترعـتْ شمسُ الـضَّحي ريقَهـا مـن خمـرة النـورِ المُـشَاعْ
هامـساً يـشدو علـي أعوادِهـا نغمـاً مـستعذباً حُلْـوَ الـسَّماعْ

أو وصفه لرائحة العبير الذكية، كما في قوله: [١]
وأذاع العـبيرَ يخفـقُ في الحقـلِ بـنفحِ مُطَّيـبِ مـسْكيً

أو كما في وصفه للألحان المعنبرة، وذلك في قوله: [٢]
مُعنْبَـرُ اللحْـن إذا مـا شـدا ورجَّـع الأنغـامَ في فَجْـرِهِ

جدول رقم (٣): جدول إحصائي لأسماء الفاعلين

نوع المشتق	العدد	النسبة
اسم المفعول من الثلاثي	٤٠	٥٠٪
اسم المفعول من غير الثلاثي	٤٠	٥٠٪
المجموع	٨٠	١٠٠٪

٣- الدلالة الأسلوبية لاسمي الزمان والمكان واسم الآلة

اسم الزمان - كما يعرفه علماء الصرف - هو الاسم المشتق للدلالة علي زمن وقوع الفعل. كما أن اسم المكان هو أيضاً اسم مشتق للدلالة علي مكان وقوع الفعل، ويصاغان من الفعل الثلاثي علي وزنين هما: "مفعل" إذا كان الفعل معتل

(١) الديوان ،ص٥٥.
(٢) الديوان ،ص١٢٨.

الآخر، أو كان صحيح الآخر ومضارعه مكسور العين، أو كان مثالاً من غير الثلاثي، أي علي وزن المضارع مع إبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة وفتح ما قبل الآخر.

ومحمود حسن إسماعيل قد استعمل هذين المشتقين، ولكن بشكل غير متساو، فمجموع مرات استعمالها في الديوان بأكمله حوالي سبعين مرة، منها "خمسة وستون" لاسم المكان، و "خمسة" فقط للزمان. أما العدد الفعلي والمستخدم في موضوعات الطبيعة، فيبلغ حوالي "خمسة وثلاثين"اسما للمكان، و "أربعة" أسماء فقط للزمان. وهذا إن دل علي شيء فإنما يدل علي أن المكان له دلالته الخاصة في نفس الشاعر؛ حيث إنه عامل مهم في تخفيف العبء النفسي علي الشاعر. بالإضافة إلي أنها إشارة واضحة علي تعلق الشاعر بتراب وطنه ومقدساته، مهما اشتدت وطأة الاستعمار.

والدليل علي ذلك أن الشاعر - أحياناً كثيرة - يضيف "نا الفعلين" إلي اسم المكان، ليشير به إلي مدي التواصل الحميم بينهما، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدته "من فم الراعي": [(١)]

ولُحْنَـــــا في مَراعينـــــــا نجومـــــاً بـــــين أهـــــدافِ

عــــدوْنا نـــــسبقُ الـــــشمسَ إلـــــي مربَعِنــــا الغــــافي

وتجدر الإشارة الآن إلي كيفية استخدام الشاعر لاسمي المكان والزمان والتي جاءت علي النحو التالي:

لقد وردت بعض الأمكنة في أكثر من قصيدة، مثل : (معبد، منبع، منهل، موكب، ملعب، مورد، مشهد، مدمع، مرعي، مرتع، مسمع .. إلخ). ولعل أكثر

(١) الديوان ،١٠٨،١٠٧.

هذه الأسماء تكراراً كلمة "معبد" والتي وصل عدد تكرارها إلي أكثر من سبع مرات، وهذا قد يشير إلي الرؤية الصوفية المبكرة للشاعر في هذه الفترة من حياة شبابه، والتي تغلغلت في أعماق قلب الشاعر؛ فأصبحت روحه علي درجة كبيرة من الصفاء والطهر .. يبحث من خلالها نحو النور، مبتعداً عن الظلام، لاعنًا أسبابه، ثائراً عليه في كل وقت.

ومن هنا "كانت الثورة علي الذات عند محمود حسن إسماعيل والطموح في معرفة سر الحقيقة التائهة في بيداء الحياة، وانشغال محمود حسن إسماعيل بذاته أدي إلي الشعور بأنه سجين ذاته؛ ومن ثم إلي محاولة تدمير هذا السجن، والالتحام بسر الوجود الأعظم" (١)

وعلي الرغم من ذلك فإنني لا اتفق مع الدكتور صابر عبد الدايم فيما ذهب إليه في أن "محمود حسن إسماعيل لم ينجح في صياغة شعر واقعي في ديوانه الأول (أغاني الكوخ) علي الرغم من موضوعاته الواقعية. وعوض ذلك بالنجاح في شعره الوجداني الصوفي .." (٢). وعلي العكس من ذلك فإن محمود حسن إسماعيل نجح أيما نجاح في صياغة شعر فني واقعي، كانت له الصدارة في ديوانه "أغاني الكوخ" أما شعره الصوفي فكان ومضات سريعة لم تكمل بعد في هذه الفترة بالتحديد؛ لأن الطبيعة قد سيطرت علي عواطفه وأحاسيسه سيطرة كاملة؛ وفي ذلك يقول محمود حسن إسماعيل بنفسه: "لم تكن الروح التي أوحت أغاني الكوخ فيما طالعت من شعر الطبيعة بهذا الديوان وليدة عام أو عامين أو أكثر ولكنها في الحقيقة وليدة شباب كامل حضنته الطبيعة في ريف مصر منذ الطفولة اللاهية إلي عهد قريب تغلغلت به روحي الشابة في جميع مظاهر الطبيعة وأسرارها حتى امتزجت بها الامتزاج الذي أورثها الحنين الدائب إلي تلك الحياة

(١) محمود إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة، ص ٢٦٨.

(٢) المرجع السابق ،ص٢٦٩.

الهادئة بين الحقول المصرية الممرعة، والقرى النائمة علي ضفتي النيل الزاخر، وخلفت في دمي الشوق الملح إلي الحياة بين رباها وأزهارها، ونحلها وطيرها، ونخليها الساهم في سكون الفضاء كأنه معاصم نساك تطير الدعوات للسماء، وأكواخها البريئة التي تشركهم فيها الدواب ودواجن الطير، وتقاسمهم شظف العيش وبؤسه في حياتهم الطبيعة ..." [١].

ومن أهم المواضع التي استخدم فيها كلمة "معبد" قول الشاعر في قصيدة "القرية الهاجعة": [٢]

لاحَ فيها نخليُها خافضَ الرأسِ كطيفٍ في خاطرِ الصوفيِّ
وصَغي السَّدرُ للسكونِ كُرهبانِ أصاخوا في معبدِ قُدْسِيَّ

وقوله أيضاً في قصيدة "فم الراعي": [٣]

فقل: يا معبدَ الريفِ لقد هام المصلونا

وقوله في قصيدته "شاعر الفجر: [٤]

وسائرُ الكونِ له معبدُ أترَعَهُ الإيمانُ من طهرِهِ

ولعل قلة أسماء الزمان وعدم الاهتمام بها قد يرجع إلي ضعف إحساس الشاعر بالزمن؛ فالماضي قد انتهت أحداثه بحلوها ومرها، والمضارع يعيشه الشاعر ويتجرع آلامه ويحاول تحمله من أجل مبادئه الصارمة التي رسمها لنفسه

---

(١) الديوان، ص١٧٠، ١٦٩.

(٢) الديوان، ص ٥٢.

(٣) الديوان ،ص١١٠.

(٤) الديوان، ص١٢٨، وانظر أيضاً ص٦٥، ٨٠، ١٣٣، ١٥٤، ١٦١.

ولوطنه، والمستقبل مجهول وغامض ولا يمكن أن يتنبأ به .. وهذه النقطة بذاتها ستتضح كثيراً عند تناولنا للفعل ودلالته الأسلوبية .

اسم الآلة

أما اسم الآلة فهم اسم مشتق أيضاً للدلالة علي الأداة التي يؤدي بها الفعل، ويصاغ من الفعل الثلاثي المتعدي علي ثلاثة أوزان: "مِفعَال" ، و "مِفعَل" ، و "مِفْعلة". وهناك بعض أسماء أخري للآلة غير مشتقة، وإنما وضعها العرب علي غير القياس.

ومعظم أسماء الآلات التي استخدمها محمود حسن إسماعيل والتي تصل إلي عشرة أسماء كانت من الأدوات المستعملة لدي الفلاح في الريف؛ وذلك مثل: المنجل، والمزمار، والمجداف، والمجمرة، والساقية أو الناعورة .. إلخ.

فاستخدام الشاعر للمنجل في أكثر من موضع لم يتغير؛ فمثلاً في قصيدة "تبسَّمي" يقول الشاعر: (١)

إن مــــاتَ زهــــرُ الفــــولْ ... في مزْرعـــــات الســـــوادْ
ولفَّـــــــه أبرْيــــــــلْ ... في مِنجـــــلِ الحـــــصَّادْ

وفي قصيدة "سنبلة تغني" يقول أيضاً: (٢)

ودنـــــا الـــــصيْفُ فـــــشابَتْ ... مـــــن لظـــــاهُ سَـــــبَلاتي
وذَويَ عــــــودي ولــــــفَّ ... المِنْجَــــلُ القاســــي حيـــاتي

ولكن إذا كان تصوير الشاعر للمنجل - كأداة لحصد الزرع في الريف - يأتي مصحوباً بالأحزان؛ بحيث يكون قياساً علي السنبلة العذراء والتي ازدانت

(١) الديوان، ص ٥٩.

(٢) الديوان ،ص ٧٥.

الحقول بسحرها، يأتي في المقابل استعمال الشاعر "للمزمار الذي يعزف عليه أغنيات أفراحه، فيملأ به القلوب الحزينة سعادةً وفرحاً.

ومن ذلك قوله في قصيدة "من فم الراعي": [(١)]

فرنَّمــــــتُ علـــــي المزْمــــارِ أغنيَّـــــــــاتِ أفراحـــــــــي
نـــــشيدَ الحقْـــــلِ والـــــشاةِ ولحـــــــنّ الــــــرُّوحِ والــــرَّاحِ

وقوله:

عقــــــــدناها أكاليـــــــــلَ زهاهــــــا الحــــــسنُ والنــــورُ
لثغــــــرِ الـــــشَّاةِ ضــــاحيها ولــــــــــلأذْنِ المـــــــــزاميرُ

وإذا كان المزمار قيثارة الشاعر السعيدة، فالناعورة - أي الساقية - هي قيثارة الشاعر الحزينة. ولهذا أفرد لها الشاعر قصيدة مستقلة وكانت مؤلفة من ستة وعشرين بيتاً وتحمل قافية "الهاء المكسورة" كي تشير إلي حزن الشاعر. وآلام الساقية، وشكاياتها المستمرة علي الثور الذي قيد بحبال الذل في رأسه، وملاعب السوط كائنة علي جلده، لم تفارقه بعد. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدته "القيثارة الحزينة": [(٢)]

لهـــا عيـــونُ دائمـــاتُ البكـــا بمـــــدمعٍ كالـــسيلِ في رِفْـــدِهِ
دؤوبـــة الـــشكوي علـــي راســـفٍ في الـــذِّل مفجـــوعُ علـــي جَـــدِّه
دارتْ بـــه البلـــوي فمـــا راعَـــهُ إلا عمــــاءٌ غــــال مــــن رُشْــــدِهِ
شُـــدَّتْ حبـــالُ الـــذّل في رأسِـــه وفـــتَّ صـــرْفُ الـــدهْرِ في كبْـــدِهِ
مَنــــادِحُ الــــضجَّةِ في أذنِــــه وملْعـــبُ الـــسّوطِ علـــي جلْـــدِهِ

---

(١) الديوان ،ص ١٠٧ ، ١٠٨.

(٢) الديوان،ص ٦١- ٦٤.

وفي قصيدة: من فم الراعي "يعبر عن المعني السابق بقوله: [١]

وكـــمْ نـــاعورةٍ ناحـــتْ   علـــي مُـــسْتَعْبدِ فيهـــا
أســيرِ الــسْوطِ كــم ضــجَّتْ   لـــه يوَمـــاً أغانيهـــا
شـــربْنا المـــدمعَ الـــصافي   نمـــيراً مـــن مآقيهـــا

وأظن أن اسم الآلة - الساقية - أوحي للشاعر هذه المعاني السامية، وأثار عواطفه الجياشة. وأذرف دموعه الساخنة من خلال استنطاقه هذه الآلة الحديدية وجعلها ذات نفس رقيقة مرهفة تتألم لبؤس البائسين، وتحزن لحزن المنكوبين، أمثال هذا الثور الذي يرمز إلي حال الفلاح المصري وقتئذ. [٢]

جدول رقم (٤)

جدول إحصائي لاسمي الزمان والمكان وأسماء الآلات

نوع المشتق	العدد	النسبة
اسم الزمان	٥	١٠٪
اسم المكان	٣٥	٧٠٪
أسماء الآلات	١٠	٢٠٪
المجموع	٥٠	١٠٠٪

٤- الدلالة الأسلوبية لاسم التفضيل

اسم التفضيل هو اسم مشتق علي وزن "أفعل" للدلالة علي أن شيئين اشتركا في صفة، ولكن زاد أحدهما علي الآخر في هذه الصفة، ويصاغ اسم التفضيل

---

(١) الديوان ،ص١٠٨ ،١٠٩.

(٢) هناك أسماء أخرى للآلة فى الديوان ،وتأتى فى : ص١٩، ١٢٨ ،١٣٠ ،١٣٩ ،١٥٩، ١٦١.

من الفعل الذي يجوز التعجب منه والمستوفي للشروط الآتية:

أن يكون ثلاثياً، تاماً، متصرفاً، قابلاً للتفاوت، مثبتاً، مبنياً للمعلوم، ليس الوصف منه علي وزن (أفعل) الذي مؤنثة (فعلاء). وإذا كان الفعل غير مستوف لهذه الشروط فلا يصاغ منه اسم التفضيل مباشرة، وإنما يتوصل إلي صياغته بذكر مصدره الصريح مع اسم تفضيل مناسب كأشد، أو أكبر .. ويعرب المصدر تمييزاً.

ومحمود حسن إسماعيل قد قسم أسماء التفضيل - والتي تبلغ حوالي عشرة أسماء - إلي ثلاثة أقسام:

القسم الأول: يشير به الشاعر إلي العلو والارتفاع؛ وذلك في قوله: (١)

كوخي الوديع أعزُّ من تلك الذرا   شأناً إذا قدَّسْتِه بركابِ

وقوله علي لسان السنبلة وهي تغني: (٢)

أنا في غرْسِي وحصْدِي   وحياتي ومماتي
مثل أعلي ورمزُ   خالدُ للتضحياتِ

القسم الثاني: ويشير به الشاعر إلي معاني النور والبهاء وقداسة الروح؛ وذلك في مثل قوله: (٣)

ألهمْتِها القلبَ في خيالِ   أصْفَي من الكوثرِ الدهاقِ

(١) الديوان، ص ٤٣.

(٢) الديوان، ص ٧٥.

(٣) الديوان، ص ٩٩.

وقوله أيضاً: [١]

سمـــوتُ إلـــي عـــالمٍ أقْـــدَس أتيْــه بــه فــوق هــامِ الــسُّحُب

القسم الثالث: ويشير به الشاعر أيضاً إلي قمة البؤس والشقاء وكثرة الأحزان. فحينما أراد أن يصف حالة الفلاح المزرية، قال: [٢]

طعامُـــه لقمـــةُ عفـــراءُ يابـــسةُ والماء مـن أكْـدرٍ في النَّـز مرْبـوبِ

٥- الدلالة الأسلوبية لصيغ المبالغة

هناك عدة صيغ تأتي سماعية بقصد الدلالة علي المبالغة، وأشهرها "فعال"، "مفعال"، "فعول"، "فعيل"، "فعل".

ولعل محمود حسن إسماعيل قد استخدم صيغة "فعال" بكثرة، حيث تكررت حوالي "أربعين مرة" ثم أتت صيغة "فعيل" في المرتبة الثانية، حيث بلغ عدد استعمالها حوالي "ثلاثين مرة". وتأتي صيغة فعول في المرتبة الثالثة .. ولكن عدد مرات استخدامها حوالي "ثلاث مرات". وأخيراً تأتي صيغة "مفعال" (مرة واحدة) في أبيات الشاعر. أما صيغة "فعل" فليست لها نصيب في استخدام الشاعر لها.

ومن خلال إحصائنا لصيغ المبالغة لدي الشاعر تتضح لنا دلالتان، هما:

الدلالة الأولى: إن استخدام الشاعر لصيغ المبالغة يأتي غالباً لغرض المبالغة في أمور ثلاثة: وصف شدة الحزن، ولوصف شدة الفرح والسعادة، وللتعبير عن إعجابه الشديد بجمال الموصوف.

فالأمر الأول: يكاد يظهر واضحاً في استخدام شاعرنا لكلمة "نواحة" عدة مرات، واستخدامه أيضاً لكلمة "ندابة" وكلمة "ظلوم" .. إلخ من كلمات يشير

---

(١) الديوان، ص ١٠٥. انظر أيضاً: ص ١٢٩، ١٣٤، ١٤١، ١٥٣.

(٢) الديوان، ص ١١٩.

بها الشاعر إلي أن الحزن قد بلغ مبلغه. ولعل هذا يتضح لنا من قوله: [١]

ونَدَّابـــةٍ تحـــت ظـــلِّ الكـــروم علـي الثـورِ يـشكو إسـارَ القيـودْ

وللتعبير عن مدي الظلم الذي آل إليه الفلاح وقتئذ، يقول الشاعر: [٢]

وارتـوي نبتهـا مـن العَـرَقِ الهـامي علـــي ترْبِـــكِ الطهـــورِ الزكـــيِّ
مــن جبـاهٍ تعفَـرت في ثـري الـذلّ علـــي مـــوْطئ ظلُـــومٍ قَـــسيّ

أما الأمر الثاني: فيظهر في استخدام الشاعر لأكثر من سبع صيغ مبالغة تدل جميعها علي فرحة الشاعر وسعادته سعادة بالغة؛ وذلك في قصيدته "الفردوس المهجور" حيث يقول: [٣]

يُفـــتش عـــن روضَـــةٍ بَـــرَّةٍ بفـىء الظـلال الرطيـبِ الرغيـدْ

وقوله:

يَـــضوع لنـــا شَـــقَه بالـــشبابِ والأمـــلِ المـــستطابِ الـــسعيدْ

وأما الأمر الثالث: فيتضح أيضاً في قصائد عدة: منها قصيدة "سنبلة تغني" و "در ودمع" و "من فم الراعي" .. وغيرها من القصائد التي تشير إلي مبالغة الشاعر القوية في الوصف من خلال استخدامه لبعض صيغ المبالغة.

(١) الديوان ،ص٣١.

(٢) الديوان ،ص٥٧. أيضاً:ص١٢٢، ١٣٤، ١٤٦.

(٣) الديوان، القصيدة من ٢٧ - ٣٣. حيث استخدم الكلمات: النضيد، عطوف، رفيف، سمير .. إلخ. انظر أيضاً الديوان: ص ٦٠ حيث قصيدة "تبسمي" التي استخدم فيها الكلمات: "مياد، رفاف، شفاف، نضاجة، دفاقة"، ص ٧٥، ٨٩، ١٠٢، ١٤٦.

ومن ذلك قول الشاعر: [١]

كـــأنَّ الحقـــلَ في عُـــرْسٍ بهـــيجِ اللَّمـــحِ بـــسَّامِ

الملاحظة الثانية: إن كثرة صيغ المبالغة إن دلت علي شيء فإنما تدل علي حرارة العاطفة وقوتها، وقدرته علي معرفة الفروق الدقيقة بين الألفاظ والتعبيرات، وتمييز الحدود الفاصلة بين ظلال الألفاظ وتأثيراتها، وتفجير ما فيها من شحنات تعبيرية وطاقات تصويرية .. أو أنها تشير إلي دقة الحساسية اللغوية عند الشاعر علي حد تعبير الدكتور عبد العزيز الدسوقي [٢].

جدول رقم (٥):

(جدول إحصائي للمشتقات الخاصة بموضوع الطبيعة)

نوع المشتق	العدد	النسبة
اسم الفاعل	٣٤٠	٦١,٣٧٪
اسم المفعول	٨٠	١٤,٤٪
اسم الزمان	٥	٠,٩٪
اسم المكان	٣٥	٦,٣١٪
اسم الآلة	١٠	١,٨٪
اسم التفضيل	١٠	١,٨٪
صيغ المبالغة	٧٤	١٣,٣٥٪
المجموع	٥٥٤	١٠٠,٠٠٪

(١) الديوان، ص ١٠٨. حيث استخدام الشاعر هنا صيغتين من صيغ المبالغة هما: "فعيل" و "فعال"؛ ليشير بهما إلي شدة إعجابه بالأرض التي تمثل محوراً مهماً من محاور الصورة الفنية لدي الشاعر. انظر أيضاً الديوان: ص ١٢٣، ١٢٦، ١٦٣، ١٦٦.

(٢) محمود حسن إسماعيل - مدخل إلي عالمه الشعري - ص ١٥.

المبحث الثاني

الدلالة الأسلوبية للفعل

لا شك أن الفعل ركن مهم في بناء الجملة العربية، بالإضافة إلي أنه يشغل اهتمام الباحثين المعاصرين كما شغل من قبل اهتمام الباحثين الأقدمين في سائر اللغات.

وأعني - في هذا المبحث - بزمن الفعل الصرفي والنحوي ـ أو بمعني آخر أن اهتمام البحث سيكون حول صيغة الفعل الصرفية الزمانية ووظيفته النحوية داخل السياق وفي إطار الدلالة الزمانية أيضاً والتي أغفلها كثير من الباحثين .. حيث كان اهتمامهم بالفعل من حيث كونه عاملاً - بل أقوي العوامل - يعمل ظاهراً ومقدراً، متقدماً ومتأخراً، ومن أجل ذلك لم يولوا مسألة الدلالة الزمانية حقها كما يذهب إلي ذلك الدكتور إبراهيم السامرائي [١].

والفعل - عند النحاة - ينقسم إلي ثلاثة أقسام، هي: ماضٍ، ومضارع والمراد به الحال والاستقبال - وأمر، من حيث الزمن ولكنهم اختلفوا في أن الصيغة الفعلية هل هي أساس في تحديد الزمن اللغوي والدلالة عليه قبل السياق؟

فابن فارس يصرح بأن الفعل قد يكون بلفظ الماضي، ومع ذلك فهو يدل علي الحال أو الاستقبال .. أو يكون بلفظ الحال والاستقبال وهو يدل علي الماضي؛ وهو بذلك ينفي ضمنياً أن تكون الصيغة الفعلية الصرفية هي التي تحمل دلالة أكيدة علي الزمن .. ففي قوله تعالي﴿ قُلْ فَلِمَ تَقْتُلُونَ أَنْبِيَاءَ ٱللَّهِ مِن قَبْلُ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴾[البقرة: ٩١] أي فلم قتلتم؟ .. [٢].

---

(١) د. إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته، نشر مؤسسة الرسالة بيروت، ط ١٩٨٦، ص ١٨.

(٢) انظر: محمود عبد السلام عزب: مسائل الاختلاف حول هذا الموضع: مجلة ألف - مجلة البلاغة المقارنة - نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد التاسع، ١٩٨٩م، ص ١٣٩ -١٥٣.

وحتى لا يخرج البحث عن مساره الطبيعي، فإننا سنبتعد عن المناهج الإحصائية التي ترهق الذاكرة بأرقامها ورسومها البيانية، ومثلثاتها المتداخلة الأضلاع، التي تسم الدراسة بميسم هندسي رياضي جامد لا يضيف بعداً جديداً في فهم القضية المطروحة .. وخوفاً علي اللغة الأدبية من أن نحيلها إلي شيء بلا لون ولا طعم، إذ نهمل ما في التراكيب المتعلقة بالتعبير من إحساسات تتصل بالعالم النفسي - علي حد تعبير الدكتور محمد عبد المطلب - إذا أسرفنا في استخدام المناهج الإحصائية [١]. لأن المجال اللغوي بطبعه يتصل بعالم الإحساسات، وبذلك نتفادى الوقوع في صناعة قوائم مهملة لا نهاية لها، مهملين أساسين مهمين في دراسة الأساليب هما: الإحساس، والتعبير.

وإنه ليجدر بنا الآن أن نشير إلي كيفية استخدام الشاعر للفعل بأقسامه الثلاثة .. والتي ستكون علي النحو التالي:

أولاً: الفعل الماضي

الفعل الماضي وتبلغ نسبة استخدامه في موضوعات الطبيعة في ديوان الشاعر حوالي ٥٩,٦٪ من عدد الأفعال المستخدمة، وهذه النسبة تشير إلي أمرين مهمين، هما:

١- إحساس الشاعر بالزمن الماضي كان علامة مهمة تدل علي أصالة الشاعر من جهة، وحبه لاستعادة ذكريات الماضي من جهة أخري، فالماضي يعين الإنسان أحياناً علي تحمل مصائب الحاضر، وتفاديها في المستقبل [٢].

---

(١) انظر باقي التحذيرات من الاعتماد المطلق علي المنهج الإحصائي في الدراسات الأسلوبية: د. عبد العاطي كيوان: الأسلوبية في الخطاب العربي، نشر مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولي، ٢٠٠٠ م، ص ٥٩ - ٦٠.

(٢) انظر الديوان ،ص٥٣، ٥٥، ١٠٧، ١٠٩، ١٤٣، ١٤٩.

٢- إن استخدام الشاعر للفعل "الماضي المضعف" جاء ليعبر به عن القوة وشدة الحدث وتكراره، ولعله يكون قريباً من دلالات صيغ المبالغة.

ففي قصيدة "الفردوس المهجور" بلغ عدد الفعل الماضي حوالي "واحداً وثلاثين" فعلاً، منها "تسعة أفعال" ماضية مضعفة، بخلاف عدد الفعل المضارع المضعف والذي يصل إلي "ثلاثة عشر" فعلاً من اثنين وأربعين فعلاً بدون تضعيف. ولعل التضعيف في تلك القصيدة يشير إلي قوة الوصف واشتعال عاطفة الشاعر .. وفي ذلك يقول: [(١)].

تفجَّــرَ في صَــفْحتيهِ الجمــالُ ورفَّ علــي جانبيــهِ الخُلــودْ
وطــوَّفَ رَيْحانــه في الجَنــانِ وفي كــلَّ منــضورةِ بــالوجودْ
فمــا هــزَّه للمُقــامِ الهنــيء ســوي جنــةٍ فــوق هــذا الــصعيدْ
وخــرَّ الفــراعينُ في عــزِّهم إذا شمــسَها شــارفتهُم ســجودْ
وحــجّ الفــرنجُ إلــي ســاحها كــأن الــصليب علــي كــل عــودْ
يَعُبــونَ منهــا الرَّحيــق الــشهيَّ وأبناؤهــا يــشربونَ الــصديدْ

وقوله أيضاً في قصيدته "القيثارة الحزينة": [(٢)].

شُــدَّت حبــالُ الــذُّلِّ في رأْسِــهِ وفــتَّ صــرفُ الــدهَرِ في كبْــدِهِ

فبلاغة التضعيف في البيت واضحة جداً. فالشاعر حينما أراد أن يصور كثرة حبال الذل، ومدي إحكامها السيطرة علي رأس الثور استخدم الفعل الماضي كي يثير في أنفسنا الشفقة والرحمة علي ذلك الحيوان الذي لا حول له ولا قوة . كما أن بناء الفعل الماضي للمجهول "شُدَّت" قد أثار أذهاننا وجعلنا

---

(١) الديوان، ص ٢٧ إلي ص ٣٣.

(٢) الديوان، ص ٦٤، انظر أيضاً أفعال أخري ماضية مضعفة ص ٧٣، ٧٤، ١٠٧، ١١٠.

نتساءل، من الذي قام بشد تلك الحبال علي رأس ذلك الثور؟ والإجابة بالطبع علي هذا التساؤل يحتاج إلي حشد قوي الشعب، وتعبئة نفوسهم تعبئة معنوية نحو استئصال شأفة الاستعمار ومن علي شاكلته .. وتلك رسالة الفن الجيد في التوجيه نحو تحرير الشعوب من الظلم وعواقبه الوخيمة.

ثانياً الفعل المضارع

أما الفعل المضارع فتبلغ نسبة استخدامه حوالي (٣٦،٤٪) وهذه النسبة قد استخدمها الشاعر علي النحو التالي [١]:

١- يلجأ الشاعر - أحياناً - للفعل المضارع حينما يريد للحدث صفتي التجدد والاستمرار.

ففي قصيدة "تبسمي" استخدم الشاعر أحد عشر فعلاً مضارعاً مقابل خمسة أفعال للماضي، وثلاثة أفعال أخري للأمر، ولكن استخدامه للمضارع في وصف بعض مظاهر الطبيعة كان علامة بارزة في هذه القصيدة، ومن ذلك قوله [٢]:

وتُمـــــــــرعُ الحقـــــــــولْ	بالـــــــــسَّنْدس الميَّـــــــــادْ
ويغتـــــــــدي المقتـــــــولْ	مـــــــن زهرِهـــــــا عبَّــــــادْ
وتنهـــــــــــل الطيـــــــــورْ	مـــــــن ثغـــــــرِكِ الألحـــــــانْ

٢- إن استخدام حركة الشاعر للفعل المضارع المضعف كان قليلاً، ولعل هذا يرجع إلي ضعف حركة الأحداث، أو ما يُشبه ركود الزمن. ولكن يبدو لنا أن حركة الأحداث بدأت تتحرك رويداً رويداً؛ حيث إن الشاعر بدأ

(١) انظر الديوان، حيث قصيدة: ريف النيل، تبسمي ، المساء ، راهبة الضحى.. وهناك قصيدتان أخريان عدد الأفعال المضارعة يساوي عدد الأفعال الماضية تقريباً، وهما: القيثارة الحزينة ،البومة والملحد.

(٢) الديوان، ص ٥٩.

استخدامه للفعل المضارع علي غرار استخدامه للفعل الماضي المضعف، وإن كانت النسبة بينهما غير متساوية.

هذه القصيدة هي "راهبة الضحي" والتي استخدم فيها الشاعر حوالي سبعة أفعال مضارعة مضعفة من اثنين وثلاثين فعلاً مضارعاً، بدون تضعيف بنسبة تبلغ حوالي (٢١,٨٪) ولكن نسبة الماضي المضعف في قصيدة "الفردوس المهجور" تعدل حوالي (٣٠,٩٪) مما يؤكد علي أن أحداث الماضي وقوته وحركته أفضل بكثير من حاضر الشاعر الذي يعيشه؛ حيث خمول الناس وبطء حركة الأحداث حوله. ولذلك فقد دعا الشاعر فراشته لتطير معه في سماء الخيال .. للاستماع بجنة فينانة جميلة وإن كانت نائية عن الكون الذي يعيشان فيه. ومن ذلك قوله: [(١)].

تعالَيْ نطِرْ في سماءِ الخيال ... ونهفَ بجنَّتِهِ النائيةْ
بعيداً عن الكونِ حيث المني ... تَرِفُّ بأظلالِه هانِيَهْ
تُرِّوحُ عنَّا شجونِ الحيُّاةِ ... وتِطفي لظي الكَبدِ الواريَهْ
أغنِّي لك الحبَّ يا طَهْره ... ويا قُدْس أوطارِه السامَيَهْ
تُسَيكِ أحلامُها في الصباحِ ... ترانيمَ نحلْتِكِ الشادِيَهْ

ثم قوله:

تروحُ وتعدو علي ضَوْئها ... وتمرحُ في ظلها لاِهيه
صلاةُ من الصمتِ مكبوتَة ... برُوْحكِ هفّافة نازِيهْ
حياتي من البؤسِ ملهوفةُ ... وعمْري من الحزنِ في غاشِيهْ
وروحي تخبَّطُ في صَدفَةِ ... من الهمَّ حالكةٍ داجيَهْ

---

(١) الديوان ،ص١٦٢- ١٦٧.

ثالثاً: فعل الأمر

وأخيراً، يأتي دور "فعل الأمر" والذي يصل عدده إلي حوالي (ثلاثين فعلاً)، بنسبة تصل إلي (٣,٨٪) وهي نسبة قليلة جداً قياساً علي نسبة الفعل الماضي والمضارع.

وعلي الرغم من ذلك تبدو لنا ملاحظتان مهمتان - من خلال إحصائنا لهذا الفعل - هما:

الملاحظة الأولى: إننا نشعر - من خلال إحصائنا لفعل الأمر - بالروح الرومانسية التي تدعو لترك عالم الواقع المليء بالشر والقبح إلي عالم الخيال حيث الخير والحسن والجمال .. بالإضافة إلي أن الشاعر كان يدعو إلي التمرد والثورة علي الظلم بلا توقف، والهروب إلي الطبيعة لتخفيف الأعباء النفسية الواقعة عليه؛ ولذلك يقول د. عبد العزيز الدسوقي: "ومن الطريف أن كل هذه الأعراض الرومانسية - لمرض العصر - ظهرت علي محمود حسن إسماعيل وتجلت في شعره. فقد صور الطبيعة في شعره وامتزج بها وحل فيها وتنفس من خلالها. وديوانه الأول "أغاني الكوخ" صلاة في محراب الطبيعة .." [(١)].

ولعل طريقة الشاعر في استخدامه للفراشة في آخر قصيدة من ديوانه [(٢)] إنما جاءت علي سبيل الرمز، وهو ما سنتناوله بالتفصيل في مبحث مستقل .. علي عكس ما جاء به الشاعر في أول قصيدة له "الكوخ"؛ حيث كان الأمر موجهاً لشخص ما أو لصديق توهمه الشاعر .. علي نسق ما كان في الشعر العربي

---

(١) محمود حسن إسماعيل - مدخل إلي عالمه الشعري - ص ١٠. والمقصود: بمرض العصر "هو المرض إلي أصيب به كل الأدباء الرومانسيين في الآداب العالمية المختلفة، نتيجة لتلك الفجوة بين أحلامهم وواقع الحياة الذي يعيشون في ظلاله. وكان يدفعهم هذا المرض إلي الهروب إلي الطبيعة يغسلون في رحابها أوضار نفوسهم.

(٢) انظر:الديوان ،ص١٦٢، ١٦٤، ١٦٦، ١٦٧ . وفيها استخدم الشاعر سبعة أفعال للأمر.

القديم. ولذلك نستطيع أن نقول إن استخدام الشاعر للأمر في هاتين القصيدتين يجعلنا نقول إنه من الشعراء المقلدين والمجددين في آن واحد كما سيتضح من سياق الأبيات التالية، من قصيدة الكوخ: [١].

بَعْثِرْ عليه الدمعَ ما صفَّقتْ   في قلبَ الألحانُ يا شاعرُ
واحرقْ له الأجفانَ ما مسَّها   بَرْحُ الضَّني والحزنُ يا ساهر
عرج عليه ساعةَ واتخِذْ   في ظلَّه مأواكَ يا عابرُ
وطفْ حوالَيْ ركنه والتَمسْ   نوَر الهدي والرشدِ يا حائرُ
إنْ هب يَشْدو سحراً بينها   فاحْطِمْ مزاميرِكَ يا زامرُ
بَعْثِرْ عليه الدمعَ ما صفَّقتْ   في قلبَ الألحانُ يا شاعرُ
واحرقْ له الأجفانَ ما مسَّها   بَرْحُ الضَّني والحزنُ يا ساهر

الملاحظة الثانية: تشير إلي أن استخدام الشاعر لفعل الأمر المضعف نادراً جداً في قصائده. ولعل هذا قد يرجع إلي قلة المخاطبين في نصوصه .. فالأمر: خبّري في قصيدته "ثورة الضفادع" يؤكد علي روح التشاؤم نحو الحياة من قبل الشاعر، ومدي نظرته للخلق بأنهم في ضلال مبين؛ وذلك في قوله: [٢].

خبَري عنه فقد ضلَّ الوري   كنهَه الخافي وظلّوا حائرينْ
وسّلينا .. لم تشاءمنا به؟   إنَّ ما تلْقين غَيٌّ وجنونْ

(١) الديوان، ص ١٥، ١٦، ٢٢. فالشاعر قد استخدام تسعة أفعال للأمر في هذه القصيدة.

(٢) الديوان ،ص١٤٦.

جدول رقم (٦)

جدول لإحصاء الفعل

نوع المشتق	العدد	النسبة
الفعل الماضي	٤٦١	٥٩,٦٪
الفعل المضارع	٢٨٢	٣٦,٤٪
فعل الأمر	٣٠	٣,٨٪
المجموع	**٧٧٣**	**١٠٠٪**

الفصل الرابع

المستوى التركيبي

The Syntactical Level

ويشتمل هذا الفصل على العناصر التالية:

- تمهيد.
- المبحث الأول: الأسلوب الخبري والإنشائي.
- المبحث الثاني: الاعتراض .. صوره ودلالاته.

الفصل الرابع

المستوى التركيبي

تمهيد:

لا شك أن المستوي التركيبي - أو علم التراكيب النحوية - يمثل نمطا مهمًا من أنماط التحليل الأسلوبي، وأن فحص النص الأدبي بالطرق الأسلوبية، إنما يتطلب تمكنا من أدوات التحليل اللساني علي مستوياته: الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، والتي سيستكمل البحث دراستها في الصفحات القادمة [1].

علماً بأن علم التراكيب يدرس العلاقات بين الكلمات وبعضها - داخل السياق - هادفاً إلي إقامة روابط معنوية بين أجزاء الجمل المرتبة والمؤلفة تأليفاً تاماً ؛مما يكشف عن شحنات دلالية عديدة تتبين من خلال هذه العلاقات الأفقية

(١) د. سعد مصلوح: مقالة بعنوان "اللسانيات العربية وقراءة النص الأدبي" مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد ٤،٣ فبراير ١٩٩٩١، ص ١٢٥.

أو الرأسية - التي اهتم بها العالم اللغوي السويسري "دي سوسير" علي حد سواء.أوالعلاقات الأفقية والتى اهتم بها من قبل العالم الأمريكى "تشومكسي" صاحب نظرية النحو التوليدي التحويلي. وعلي الرغم من أهميتها لدي علماء اللغة إلا أن الحديث عنها الآن ليس من الضروري بمكان (١).

ومن هنا .. فإن مباحث المستوي التركيبي كثيرة جداً يصعب تناولها جميعاً؛ ولكن ستقتصر الدراسة علي بعض المباحث المهمة والتي مثلث عند شاعرنا محمود حسن إسماعيل أهمية خاصة أولاها الشاعر اهتمامه وعنايته، من أجل أن يخرج شعره في أحسن صورة تركيبية بلاغية ممكنة.

وكان من أهم تلك المباحث:

١- الأسلوب الخبري والإنشائي.

٢- الاعتراض .. صورة ودلالاته.

وعناية العرب بالتراكيب لم تكن أقل من عنايتهم بالمفردات .. فلقد كان سيبوية من أوائل علماء العربية الذين اهتموا اهتماماً عظيماً بنحو اللغة العربية وأنماط تراكيبها. وعلي الرغم من أن هناك جهوداً كثيرة تلت جهود سيبوية إلا

---

(١) انظر حول هذا الموضوع:

أ- د. كريم حسام الدين: أصول تراثية في علم اللغة، ص ٢٣٢ - ٢٣٨.

ب- د. شكري عياد: اللغة والإبداع، نشر منشورات أصدقاء الكتاب، ط١، ١٩٨٨م، ص ٤٢.

ج- د. رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعة ٢، ١٩٨٨، ص ٦٢.

د- د. مازن الواعر: مقالة بعنوان "الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية" عالم الفكر، نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد الثاني والعشرون العدد الثالث والرابع ١٩٩٤، ص ١٣٧ - ١٥٥.

هـ- ديوان وراء الغمام للشاعر إبراهيم ناجي - رسالة ماجستير - مرجع سابق - ص ١٤٨، ١٤٩.

أن معظمها قد اقتصر علي جانب واحد تقريباً من جوانب التركيب هو الجانب الإعرابي، مع تقديرنا لجهود عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" وما أثار فيه من نظريات للعملية الإبداعية.

فإذا ما انتقلنا إلي الدراسات اللغوية الحديثة للأسلوب رأينا اختلافات كثيرة حول هذا الموضوع. فعلي سبيل المثال يري أحد الباحثين أن مبحث الأسلوب الإنشائي يدخل في باب الدراسات النحوية لا الدراسات البلاغية [١].

المهم ستحاول الدراسة البحث في "المثيرات اللغوية" بين الكلمات بعضها مع بعض داخل السياق ..من أجل الكشف عن قيمة هذا المثير وبيان دوره في إبداع المعنى، في إطار موضوع الطبيعة من ديوان الكوخ للشاعر محمود حسن إسماعيل. ولعلنا نشير إلى أن معظم الدراسات التي تناولت بعضا من شعر الشاعر لم تعن بالمستوى التركيبي على وجه الخصوص كما يعني به هذا البحث.

(١) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص ١٢٠.

المبحث الأول

الأسلوب الخبري والإنشائي

إن كثيراً من الشعراء ليهتمون اهتماماً بالغاً في تحديد موقفهم من نوع الأسلوب الذي يصيغون من خلاله أشعارهم ولعلهم في ذلك ينقسمون إلي ثلاثة أقسام: الأول يعني بالأسلوب الخبري لأغراض عدة - سيقوم البحث بتوضيحها - والقسم الثاني يعني بالأسلوب الإنشائي لأنه يحقق به كثيراً من أغراضه الوجدانية؛ فيكون عاملاً مؤثراً في جذب انتباه المتلقي". والقسم الثالث يري أن الجمع بين الأسلوب الخبري والإنشائي بنسب متقاربة إنما هو أفضل شيء لتحقيق مراد الشاعر، مع العلم بأن كثير من الشعراء أيضاً لا يلتفتون - مسبقاً - إلي مثل هذه الأشياء قبل إنشادهم لقصائدهم؛ لأن العاطفة هي المحرك الأساسي لعملية الإبداع الأدبي.

ولعل الشاعر محمود حسن إسماعيل - في ديوانه الأول - كان من أتباع القسم الأول الذي يعني بالأسلوب الخبري أكثر من اعتنائه بالأسلوب الإنشائي لأسباب عدة سأوضحها بعد قليل.

المهم .. هناك الكثير من أراء البلاغيين حول مفهوم الخبر وأضربه وأغراضه الأصلية أو التي يحتملها لفظه، ومؤكداته .. وكلها تشير إلي أهمية الخبر .. الذي يعرفه أهل اللغة بقولهم: "إنه إعلام". والخبر أيضاً ما جاز تصديقه أو تكذيبه، وهو إفادة المخاطب أمراً في ماض من زمان أو مستقبل أو دائم، ثم يكون واجباً وجائزاً وممتنعاً [(١)].

أما الإنشاء فهو الشريك الثاني للخبر أو قسيمه .. وهو الكلام الذي لا يحتمل الصدق ولا الكذب لذاته، وذلك لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به

(١) د. عبد العزيز عتيق: علم المعاني، نشر دار النهضة: العربية، بيروت ١٩٨٥ م، ص ٤٦.

وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه، ويقسمه البلاغيون إلي إنشاء طلبي، وغير طلبي.

ولعلني في هذا المبحث أشارك الدكتور رجاء عيد الرأي بأنه ليس من المقبول أن نزعم بأن الجمل الخبرية تصلح في مواضع، والجمل الطلبية تصلح في مواضع أخري، كتصويرها للقلق والأزمات النفسية مثلاً، فما أكثر النماذج الشعرية التي تصور ذلك القلق بأساليب أخري .. إذاً الحكم هو مدي تمكن الشاعر من أدواته الفنية [١].

ومن خلال إحصاء الباحث للأسلوب الخبري والإنشائي الذي استخدمه محمود حسن إسماعيل قي موضوع الطبيعة من الديوان فإنه يلاحظ أن النسبة المئوية بينهما غير متقاربة، حيث تبلغ (٨٦,٨٪) للأسلوب الخبري، (١٣,٢ ٪) للأسلوب الإنشائي. وفيما يلي تفاصيل ذلك.

أولا: الأسلوب الخبري

حيث جاء في أكثر من "ستمائة وثلاثين موضعاً" ليعبر به الشاعر عن موقفه تجاه مظاهر الطبيعة في ديوانه الأول، ولعل هذا يشير إلي ملاحظتين مهمتين هما:

الأولى: هناك حوالي سبع قصائد كاملة أسلوبها خبري .. بمعني أنها خالية تماماً من الأسلوب الإنشائي الطلبي وغير الطلبي [٢].

وحوالي أربع قصائد أخري خبرية ما عدا بيتاً واحداً أو بيتين[٣]. وهذا يؤكد لنا أن الشاعر كان دائرة معارف - إن صح التعبير - في بداية حياته الإبداعية،

(١) فلسفةالبلاغة بين التقنية والتطور ،ص ١٢٥.

(٢) انظر الديوان: قصيدة: عروس النيل، القيثارة الحزينة، عند زهرة الفول، در ودمع، المساء، البومة والملحد، زهرتي.

(٣) انظر الديوان، القصائد الآتية: الفردوس المهجور، سنبلة تغني، شاعر الفجر، الناي الأخضر.

وكان يحمل في صدره هموم الفرد والمجتمع .. من منطلق المسئولية التي حملها علي عاتقه منذ أن كان شاباً يافعاً؛ ولذلك حاول الشاعر أن يلفت انتباه الشعراء الآخرين إلي الطبيعة "فنقلنا من خلال التجربة الفنية إلي القرية المصرية، نجول خلالها ونشم أريج الحقول، ونلمس أغصان الشجر، ونري زهرة القطن و زمارة الراعي وسنابل القمح وزهرة الفول وراهب النخيل، ونسمع ثورة الضفادع وغناء الراعي وتشجينا أحزان الغروب .." [١].

الثانية: الإخبار عند الشاعر يأتي علي ثلاثة أنواع إما بالجملة الاسمية وإما بالجملة الفعلية، أو بشبه الجملة. ولكن التعبير عنده بالجملة الاسمية أكثر من التعبير بالجملة الفعلية وشبه الجملة؛ وذلك لأن الشاعر يشير بالجملة الاسمية إلي الاختصاص والتحقق، بحيث لا يعتري السامع شك، ولا يخالجه ريب. وهذا ما كان عليه ابن الأثير في كتابه "المثل الثائر" [٢].

أما دلالة الإخبار عند عبدالقاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز" بالجملة الاسمية فإنه يختلف تمام الاختلاف عن دلالة الإخبار بالجملة الفعلية؛ لأن الاسم يثبت به الشاعر المعني من غير أن يقتضي ذلك تجدده شيئاً بعد شيء بخلاف الفعل الذي يقتضي تجدد المعني شيئاً بعد شيء [٣].

وشاعرنا قد وفق أيما توفيق في ذلك .. وكانت صياغته للتراكيب الجملية صياغة جيدة تنم عن مستقبل فاضل لهذا الشاعر.

---

(١) محمود حسن إسماعيل مدخل إلي عالمه الشعري، ص ٦٠٥.

(٢) انظر ابن الأثير: المثل الثائر، تحقيق د. أحمد الحوفي ، ود بدوي طبانه، نشر نهضة مصر د.ت، الجزء الثاني، ص ٢٣٤-٢٣٥. نقلا عن فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص ١١٦، ١١٧.

(٣) انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، نشر دار المنار القاهرة، الطبعة الخامسة، ص١٩٥.

ففي قصيدة "القيثارة الحزينة" ما يشير إلي إبداع الشاعر.

وذلك في قوله: [١]

لهـــا عيـــونٌ دائمـــاتُ البكـــا بمـــدمعٍ كالـــسيلِ في رِفْـــدِهِ
تفـني دمـوعُ النـاسِ مـن فيـضِها ودمعُهـــا بـــاقٍ علـــي عهـــدِهِ

ففي البيتين السابقين عبر الشاعر "بالجملة الاسمية" التي لها صفة الثبات الذي لا يعتريه شك أو يخالطه ظن في أن الساقية "لها عيون" هذه العيون - عن طريق التعبير باسم الفاعل - مستمرة في البكاء لإحياء زروع الحقل؛ وذلك في قوله "دائمات البكا". ومن هنا كان البيت الثاني في قوله "ودمعها باق" تأكيداً علي بقاء مدة البكاء للساقية واستمراره علي مر الأيام .. فلولا بكاؤها لهلك الزرع والحرث. ثم جاء ليؤكد ذلك باستخدامه "للفعل المضارع" الذي يفيد أيضاً التجدد والاستمرار؛ في قوله: [٢]

ويزدهـي الزهـرُ إذا مـا جَـرَي مُنْهلـها الـصافي علـي خـده
يفـترُّ إن ناحـتْ ويـذْوي إذا لم تـسكب الـدمعَ علـي مهْـدِهِ

والمثال الآخر جاء في قول الشاعر: [٣]

خرســاءُ لكــنْ صــوتُها صــارخٌ يُـذيبُ قلـبَ الـصخرِ مـن وجْـدِهِ

فالساقية عند الشاعر عظيمة جداً ، ولذلك جاء بها الشاعر نكرة، ثم أعطي لها - بالتعبير بالجملة الاسمية - صفة الثبات، حيث إن عاهة الصمم تلازمها

---

(١) الديوان، ص ٦٢.

(٢) الديوان، ٦٣.

(٣) الديوان، ص ٦٢.

لكن صوت الماء الذي يخرج منها باستمرار - باستخدامه للفعل المضارع - يحرك قلب الصخر.

ثانياً: الأسلوب الإنشائي:

لقد قسم البلاغيون الإنشاء إلي إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي .. وقد اعترف بعضهم بأن الثاني ألصق بالنحو، وينقسم إلي: أسلوب التعجب، وصيغ المدح والذم - من مثل: نعم وبئس، وحبذا ولا حبذا - والقسم، وكم الخبرية، وصيغ العقود، والرجاء ونحوها.[١]

أما الإنشاء الطلبي فإنه ينقسم إلي خمسة أنواع: الأمر، النداء، الاستفهام، والتمني، والنهي طبقاً للإحصاء الذي أجراه البحث علي هذه الأنواع الخمسة من الديوان.

وعلي الرغم من قلة استخدام الشاعر لهذه الأنواع فإن عدد مرات استخدامها لدي الشاعر جاء في أكثر من (خمسة وتسعين موضعاً)، وأنها من أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها أو ديناميكيتها، وتجعل للمتلقي نصيباً كبيراً في مشاركته الوجدانية للعمل الأدبي [٢].

وفيما يلي تفصيل لأهم أنواع الإنشاء الطلبي:

أ - الأمر

ويأتي الأمر في أكثر من "اثنين وثلاثين" موضعاً، بنسبة مئوية تصل إلي

---

(١) يري الدكتور رجاء عيد أن الإنشاء الطلبي وغير الطلبي يكون أقرب إلي دراسات النحويين، مع مزيد من التوسع في معرفة الصيغ المختلفة ودلالاتها الفنية حسبما توجد .. انظر: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص ١٢٠.

(٢) د. الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، نشر منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م، ص ٣٤٩.

حوالي ٣٣,٦٪ من إجمالي الإنشاء الطلبي في أبيات الشاعر. ومن الملاحظ أن الشاعر قد استخدم صيغة فعل الأمر كثيراً دون باقي الصيغ الأخرى كالمضارع المقترن بلام الأمر. أو اسم فعل الأمر، أو المصدر النائب عن الفعل .. لأن الأمر هنا سيخرج عن معناه الأصلي إلي معان أخري غير الوجوب والإلزام .. فمرة يأتي ليفيد الالتماس .. كما قولة من قصيدة "الكوخ": (١)

بَعْثِرْ عليه الدمعَ ما صفَّقتْ في قلبَ الألحانُ يا شاعرُ
واحرقْ له الأجفانَ ما مسَّها بَرْحُ الضَّني والحزنُ يا ساهر
عرج عليه ساعةَ واتخِذْ في ظله مأواكَ يا عابرُ
وطفْ حواليَّ ركنه والتَمسْ نوَر الهدي والرشدِ يا حائرُ

ومرة ثانية يأتي ليفيد التمني، كما في قوله من قصيدة "راهبة الضحي": (٢)

افيضى علي مهجتي طُهرِها وروي بها غُلَّتي الصاديَه
فإني إلي سرها ظامئ لعل بها رَشْفةً شافيَهْ
فهيَّا خذي فُلْكها واسْبحي علي لَجَّةٍ في السَّنا قاصِيهْ

ومرة ثالثة يأتي بمعني النصح والإرشاد؛ كما في قوله من قصيدة القرية الهاجعة: (٣)

فاستفيقي من هجْعَةٍ تخْدع الروحَ رؤاها بكلِ طيفٍ فريَّ
وارشفي خمرةَ الضياء وساقي موكبَ الزهر مِنْ طِلاها الشَّهيّ

---

(١) الديوان، ص ١٥.

(٢) الديوان، ص ١٦٦، ١٦٧. فالتمني هو طلب الأمر المحبوب الذي يرجى وقوعه إما لكونه مستحيلاً، وإما لكونه ممكناً غير مطموع في نيله .. وهذا يعني أن الشاعر كان كثير الآمال والأحلام في دنيا الواقع، ولكنها لا تتحقق إلا في عالم المثل، شأنه شأن شعراء الرومانسية في هذا الأمر.

(٣) الديوان، ص ٥٧، ٥٨. والأرغن: الآلة الموسيقية النفخية.

وارْقـصِي للنـشيد سلـسلت روحـي نَغمـــا ﮔ خيالِـــه العبّقـــريّ
واسْـــمَعي أرغُـــنَ الطبيعـــةِ يُلقـــي وحْـــيُ صـــدًّا حـــك الحبيـــبِ الـــوﮔ

بـ النداء:

أما النداء فقد بلغ عدده حوالي "واحد وثلاثين نداءً" بنسبة تصل إلي ٣٢,٦٪ تقريباً من إجمالي الإنشائي الطلبي. وهو من السمات الأسلوبية التي اهتم بها اللغويون وعلماء البلاغة القديمة والحديثة، باعتباره أحد الخطابات الشفوية التي لم يستغن عنها شاعر.

ومن خلال الإحصاء تبدو لنا بعض الملاحظات، والتي من أهمها:

١- إن الشاعر قد استخدم حرفين فقط من حروف النداء، وهي: (يا) وتستخدم لنداء البعيد، وجاءت كثيراً. و (الهمزة) وتستخدم لنداء القريب، وجاءت قليلاً والملاحظ أن استخدامه للهمزة قد تبعه استفهام، بمعني أن الاستفهام لا يأتي فقط مع حرف النداء "الياء" ولكن يأتي مع الهمزة أيضاً، كما ﮔ قول الشاعر:(١)

أعابـــدةَ النـــورِ .. مـــا للـــسَّنا أطـــارَ تـــسابيحكِ الـــصابيَهْ؟

كما جاء الاستفهام - ﮔ القصيدة نفسها - أيضاً مع حرف النداء الياء، وذلك ﮔ قوله: (٢)

ألا يـا ابنـة الزهـرِ كيـفَ ارتَـوَتْ بروُحِـــكِ أعطـــارُه الـــساريهْ؟

---

(١) الديوان، ص ١٦٥. واقترن النداء هنا مع الاستفهام يأتي ﮔ إطار تقوية الخطاب الشفوي لدي الشاعر، مع إثارة انتباه السامع.

(٢) الديوان، ص ١٦٢.

٢- أحياناً يجعل الشاعر قبل النداء أو بعده أسلوب شرط، كقوله في قصيدة الكوخ: [(١)]

إن هبَّ يشْدو سحراً بينها فاحطم مزاميرَك يا زامرُ
أوراح يُزْجي أغنياتِ المسَا ضُيعْتَ يا شعرُ ويا شاعِرُ

٣- قد يخرج النداء - أحياناً - عن معناه الأصلي إلي معان أخري تستفاد من سياق الكلام، كالإغراء، والتحسر، والزجر، والتعجب، والاستغاثة، والندبه .. وغيرها.

فمن النداء الذي خرج عن معناه الأصلي إلي معني التحسر، قوله من قصيدة "أحزان الغروب": [(٢)]

أشْدوا وأُذْنُ الوري عني مُغلَّقَةُ فيا لضيعةإنشادي وتطْريبي؟
حزينةُ أنت يا روحي؟ فيالَهفي كم هاج حزنك إيلامي وتعْذيبي؟

وقد يخرج النداء أيضاً عن معناه الأصلي إلي معني الندبة؛ وذلك في قول الشاعر من قصيدته "من فم الراعي": [(٣)]

إذا هاجا من البغْي فيا ويلاهُ للعاثِرْ

---

(١) الديوان، ص ١٦، ١٧ في البيت الثاني جمع الشاعر بين الأسلوبين في الشطر الثاني للبيت وهذا يعد - من وجهة نظري عدولاً عن القوالب المورثة في أساليب النداء من الشاعر وهناك أمثلة أخري تؤيد ذلك: انظر الديوان، ص ١٦٤، حيث يقول الشاعر:

أغني لك الحبَّ ياطُهْره ويا قَدْس أو طارِهِ الساميه

(٢) الديوان، ص ١٢٤، ١٢٥، ففي هذين البيتين يبدو أن الشاعر حزين جداً أمام مشهد من مشاهد الطبيعة، ألا وهو مشهد الغروب الذي يجتر الشاعر معه ذكريات الألم والحزن علي وطنه الذي بدده الظلم وحطمه اليأس.

(٣) الديوان، ص ١٠٩. انظر أيضاً ص ٣١: حيث خرج النداء عن معناه الأصلي إلي معني التعجب .. إلخ.

٤- وقد يربط الشاعر صيغة النداء بالتصريع في مطالع القصائد وأحياناً في وسطها، ليحدث بهما نغماً موسيقياً يجذب انتباه السامعين إليه. بالإضافة إلي أن مجيئها في أثناء القصائد لا في مطالعها يشير إلي عدول الشاعر عن القوالب الموروثة في استخدام الشعراء القدامى له.

ففي قصيدة "المساء" ومن خواطر الشاعر في تلك الليلة نسمع نداء الشاعر للطبيعة - التي جعلها الشاعر فتاته المدللة - في لقائهما الذي تميز بالود والحنان من أجل أن يرتشف الشاعر منها زهور اليقين، وليشكو لها همومه وأحزانه .. وذلك في قوله: (١)

هنــــاكَ ألقـــاكِ يـــا فتـــاتي ... في عُزلــــةٍ بّــــرَّةِ التلاقــــي
فأرشــفُ النــورَ مــن طيــوفِ ... شـــفافةٍ حلْـــوَهِ المـــذاقِ

ج- الاستفهام

وهو النوع الثالث من أنواع الأساليب الإنشائية الطلبية والمهمة لدي الشعراء عموماً؛ وذلك لأنه يلعب دوراً مهماً في إنتاج بعض الدلالات البلاغية التي تخدم النص الشعري. ويبلغ عدده أكثر من "خمسة وعشرين استفهاماً" بنسبة تصل إلي ٢٦,٣٪ تقريباً .. استخدم الشاعر خلالها معظم أدوات الاستفهام، مثل: الهمزة، هل .. متيَ، كَيْفَ، منْ، كِمْ، أيَّ .. إلخ.

والاستفهام في شعر محمود إسماعيل كان له طابعان: الطابع الأول يمثل نموذج النص القديم، الطابع الثاني يحمل صفة المعاصرة أو بمعني آخر العدول عما كان عليه الشاعر القديم.

فالاستفهام في القصيدة العربية كان يمثل واجهة الخطاب المنطوق، ولازمًا

---

(١) الديوان، ص ٩٨. ولعل لقاء الشاعر بالطبيعة علي هذا النحو يجعلنا نقول إن الشاعر قد تأثر بالمذهب الرومانسي السائد وقتئذ.

من لوازم القصيدة في طور النشأة. وصحبها في أطوار التدوين والكتابة؛ فالشاعر كان مطالباً بأن يخاطب الآخر في مطلع القصيدة خطاباً يحمل طابع المشافهة من جانب، والمساءلة لنفسه ولغيره من جانب آخر [1]

ولكن محمود حسن إسماعيل جدد في لغة الخطاب؛ حيث أنطق عناصر الطبيعة، وجعلها تملك ناصية الحديث ومساءلتها لغيرها، وأنها رمز يحقق به الشاعر أغراضاً فنية داخل قصيدته، ومن ذلك قول الشاعر في بداية قصيدة "السنبلة تغني": [2]

مَـــــنْ لــــــه في الأرض مُلــــــكُ		مثــــل مُلْكِـــــي في الكثيـــــبِ؟

ولعل التساؤل هذا قد أفاد التعظيم، لما يتحلى به السائل من صفات حميدة؛ حيث الملك والنعيم تحت ظلال نهر النيل العظيم .. الذي يمدها بالطعام والشراب ولذلك كانت الإجابة السريعة علي تساؤله:

مــــــــــوْردي النيــــــــــلُ وزادي		مـــــن ثـــــري النيــــل الخــــصيبِ

ولعل هناك بعض الملاحظات الأخرى علي هذا الاستفهام الأدبي الذي يحمل من المشاعر والدلالات ما يجعله يخرج عن معناه الأصلي إلي معان أخري تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال [3]. ونكتفي هنا بذكر ملاحظتين مهمتين هما.

---

(١) لغة الخطاب وحوار النصوص، ص ٢٠.

(٢) الديوان، ص ٣ وهذا النوع من الاستفهام يشير أيضاً إلي استحضار الذات، بمعني أن يجعل الشاعر ذاته إنساناً يخاطبه أو يسأله. وهذا الديوان من التعبير أكثر من ذكره شعراء الرومانسية الذين يعبرون عن تجاربهم الذاتية ويربطون في أشعارهم بين الذات الإنسانية ومظاهر الطبيعة .. انظر و ديوان وراءالغمام لإبراهيم ناجي، ص ٢٠٤.

(٣) والمعني الأصلي للاستفهام يتلخص في طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل بأداة خاصة.

الأولى: يأتي الشاعر بالاستفهام - الذي يحمل معني التعجب - في ثنايا القصيدة لا في بدايتها بأداتين مختلفتين من أدوات الاستفهام في ثلاثة أبيات متتالية، ثم بأداتين أخريين "ما، والهمزة" في بيتين متفرقين، وذلك في قصيدة "راهبة الضحي" علي النحو التالي: [١]

ألا يا ابنةَ الزهرِ كيف ارتوتْ ... برُوحكِ أعطارُه السّاريَهْ؟
وكيف التقتْ في ضميرِ الشَّذَيَ ... طيوفُكِ بالنفحة الهامِيَهْ؟
فهل ساورتْكِ شجونُ الهوي ... فَهِمْتِ بأطيافها السَّاميهْ؟

ثم قوله بعد ذلك:

أعابدةَ النُّورِ ما للسّنا ... أطارَ تسابيحَكِ الصابيَهْ؟
أصابئة أنتِ تبْغِي الهُدَي ... ضلالاً بشمسِ الربي الحالِيَهْ؟

الثانية: لعل الاستفهام قد أعان الشاعر - في بعض الأحيان - علي تجسيم مشاهد الطبيعة؛ فمثلاً فى قصيدة "ثورة الضفادع" نري الشاعر قد ربط بين النخيل ومعاني الطهر والعفاف، وجعل من النور منطلقاً لتجسيم مشاهد الطبيعة وخلجات النفس في إطار من المعاني الأساسية المتصلة به .. [٢] ونراه أيضاً في تلك القصيدة يجمع بين تسعة أنواع مختلفة من الاستفهام، قد خرجت بعضها عن معانيها الأصلية إلي معان أخري، كالاستباط، والتعجب .. وغيرهما من المعان التي تشير إلي قيمة الاستفهام في التعبير عن نفس الشاعر الممتلئة بالحزن .. وفي

---

(١) الديوان، ص ١٦٢، ثم ١٦٥، ١٦٦. علماً بأن مجيء أسلوب النداء مع الاستفهام في البيت الأول قد أكسبه حيوية تركيبية تثير الدهشة والتعجب من لغة الشاعر، وأن تكرار الاستفهام يؤكد علي معني القصيدة ويوضحها.

(٢) انظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٣٥.

ذلك يقول الشاعر: (١)

طـــال في الـــيّمِّ ضلالاســـبْحُهُ فمـتي ترسـو علـي الـشطِّ الـشَّفينْ؟
ونخيـــــلُ فـــــضحتْ أظلالُـــــه في ثنايـــا المـــاء طهـــرِ الـــساجدينْ
أيُّ معـــني في صـــداها كـــامنُ طيَّـــرتْ حكمتُـــه العقـلَ الـــزرينْ؟
لمُ تغْفَـــي والـــدَّنا في صـــحْوةٍ؟ ثـــم تـــصحو وبنوهـــا هامـــدونْ؟
لم أفـــني النـــوْر مـــن أعيُنَهـــا صـــولةَ النـــورَ؟ وردَّتْهـــا الـــدجونْ؟
أي ســـرَّ في البلـــي هامـــتْ بـــه غـــاب في طيَّاتـــه لا يـــستبينْ
هـــل تـــسمَّعتِ أســـاه فـــامَّحي منكِ صبرُ كـان في القلبِ كمـينْ؟
أم توجَّعـــــتِ لـــــدنيا كلَهـــــا صـــخَبُ داوٍ وزيـــفُ وفتـــونْ؟
فعـــــلام النـــــوحُ في أقبائهـــــا ولم الـــضجَّةُ فيهـــا والأنـــينْ؟

د- التمني والنهي

أما التمني فهو طلب حصول شيء علي سبيل المحبة، لكونه مستحيلاً أو لكونه ممكناً غير مطموع في نيله، وهو قليل جداً في شعر محمود إسماعيل ولعل هذا يرجع إلي يأسه من الحياة وعدم تفاؤله في تحقيق ما يصبو إليه في دنيا الواقع في كثير من الأحيان. وإذا أراد تحقيقاً لإمالة فعليه بعالم الخيال، حيث يري ما لا تراه العيون، ويشبع بما حرمت منه في دنياه المريرة.

والملاحظ علي بعض مواضع استخدام الشاعر لأسلوب التمني دخول "يا" التي لنداء مع "ليت" التي للتمني؛ وذلك في قوله: (٢)

يـــا ليـــتَ أنـــي درةُ في الـــضّحي
تنـــسابُ في الـــضوْء علـــي مخـــدعِكْ
أوليـــتَ أنَّـــي نـــسمةُ في الـــدَّجي
سيَّرهـــا الليـــــلُ علي جبهتـــكْ

(١) الديوان، ص ١٤٤ - ١٤٩.

(٢) الديوان، ص ٦٨. وتمثل نسبة التمني في أبيات الشعر المعنية بالدراسة حوالي ٥,٢٪ .

وما من شك في أن دخول النداء علي التمني يشير إلي رغبة الشاعر الشديدة في تحقيق أمانيه التي يسعى جاهداً للوصول إليها، ولكنه يتصور دائماً أن تحقيقها مستحيل في دنيا الواقع.

وأما النهي فهو - كما يقول البلاغيون - طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه علي وجه الاستعلاء والإلزام .. ويحمل صيغة واحدة هي المضارع المقرون بـ "لا" الناهية الجازمة [١]. بالإضافة إلي أنه قد يخرج عن معناه الأصلي إلي معان أخري تستفاد من السياق وقرائن الأحوال، مثل: الدعاء، الالتماس، التمني، النصح والإرشاد، والتوبيخ والتحقير، والبنيس [٢]. وعلي الرغم من هذا فإن محمود حسن إسماعيل قد أهمل أسلوب النهي إهمالاً تاماً. مستبدلا إياه بالأساليب الإنشائية الأخرى [٣]

هـ ـ الشرط

من الممكن أن يضع البحث أسلوب شرط ضمن أضرب الإنشاء - وإن كان يحمل بين طياته معني الخبر - ولعل السبب في ذلك يرجع إلي أن الشرط ثنائي التركيبي، أي له جملتان: الأولى جملة الشرط، والثانية جملة الجواب، بالإضافة إلي أنه يحمل معاني النصح والتوجيه والإرشاد.

جاء الشرط في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من خمسة وثلاثين موضعاً، بنسبة تصل إلي حوالي ٣٦،٨٪ من جملة الإنشاء الطلبي التي وصل عددها إلي خمس وتسعين جملة إنشائية طلبية، وأن هذه النسبة تفوق نسبة الأساليب الإنشائية السابقة .. وهذا ما دعانا للبحث في هذه القضية المهمة.

---

(١) نقلاً عن: علم المعاني، ص ٨٣. ويمثل النهي حوالي ٢،١٪ من نسبة الإنشاء الطلبي في أبيات الشاعر.

(٢) وأغراض النهي الأخرى يجملها الدكتور رجاء عيد في كتابه فلسفة البلاغة، ص ١٢٢.

(٣) انظر الديوان، ص ١١٩. حيث يقول الشاعر:

ومهدُهُ لا تَسَلْ إن لفه وسنٌ   عش الهوام وأبياتُ العناكيبِ

ومعلوم لدينا أن أدوات الشرط كثيرة: منها ما يجزم فعلين مثل: إنْ، منْ، ما، مهما، متي، أيان .. وغيرها ومنها نوع غير جازم، وأدواته: إذا، لو، لولا، كلما، لما بمعني حين ..

ومحمود حسن إسماعيل قد استخدم بعضاً من تلك الأدوات، ومنها: "إذا" التي جاء بها في أكثر من نصف العدد الإجمالي لأدوات الشرط المستخدمة .. وهي ظرف للزمان المستقبل. وهذا يشير إلي دلالات بلاغية عظيمة: منها أن الشاعر كان رهين محبسين: حاضر مرير، مملوء بالأحزان، ومستقبل يرجو له أن يكون خيراً من حاضره. وفي ذلك يقول الشاعر في قصيدته "الفردوس المهجور": (١)

إذا شــــامتْ الخلـــدَ في مجـــدِهِ　　　تجــر علــي الخلــد ضــافي البُــرُودْ
إذا اســـتافهُ العاشـــق المـــستهامُ　　　تنـــسَّم ريَّـــاهُ طيـــف العهـــودْ
إذا داعَـــبَ النـــسْمُ أعطافَهـــا　　　تفتَّـــقُ عـــن لؤلـــؤِ في الخـــدودْ
إذا عـــشقَ النيـــلَ عـــرشُ الـــسماءِ　　　فواديـــه جنَّـــةُ هـــذا الوُجـــودْ

و "إنْ" من الأدوات الشرطية المهمة الأخرى التي تجزم فعلين والمستخدمة بكثرة في شعر الشاعر. ولذلك صدر بها أبيات قصيدته "تبسمي" وكانت مفتاحاً لفهم الكثير من المعاني المهمة والدلالات الرمزية التي امتلأت بها القصيدة. ومن ذلك قوله: (٢)

إن مـــــاتَ زهـــــرُ الفـــــولْ　　　في مزْرعـــــــــاتِ الـــــــــوادْ
ولفَّــــــــــه أبْريــــــــــلْ　　　في منجـــــــلْ الحـــــــصَّادْ
تبــــــــــسَّمي للنيــــــــــلْ　　　يزخَــــــــــرُ بــــــــــالأعوادْ

(١) الديوان، ص ٢٨، ٢٩، ٣٣. انظر استخدام الشاعر لإذا - أيضاً في ص: ٤٦، ٧٩، ١٠٢، ١٠٥، ١٠٩، ١١٠، ١٦١، ١٦٣.

(٢) الديوان، ص ٥٩ - ٦٠.

ثم قوله أيضاً : (١)

إن مـــــــــاتَ في المـــــــــساءْ   نـــــــورُ الـــــضُّحي الرفَّـــــافْ
فأرسَّـــــــــلي الأضـــــــواءْ   مـــــن ثغـــــركِ الـــــشفَّافْ
تمـــــــــزُّقُ الظلمـــــــــاءْ   وتهتـــــــــكُ الأســـــــــدافْ

والمتأمل في النموذجين السابقين يري أن الشاعر يشكل بنية الشرط كيفما يريد ، ويجعلها علي ثلاثة أشكال: الشكل الأول تكون أداة الشرط وفعلها فى الشطر الأول للبيت، ثم جوابها فى بداية الشطر الثاني للبيت نفسه، وهذا ما رأيناه في النموذج الأول. أما الشكل الثاني فتكون الأداة وفعلها في الشطر الأول للبيت ثم يأتى جوابها متأخرا قليلا بعد انتهائه من متعلقات البيت فيكون مثلا فى البيت الثالث، كما رأينا ذلك في النموذج الثاني. وأما الشكل الثالث فتكون مثلا في البيت الثالث، كما رأينا ذلك في النموذج الثاني، وأما الشكل الثالث فتكون الأداة وفعلها وجوابها في أحد شطري البيت كقول الشاعر في آخر قصيدة له في الديوان "راهبة الضحي" : (٢)

إذا ظمِئـــــتْ روحُنـــــا نرتـــــوي   بخمـــــيرٍ لآلامنـــــا آســـــيَهْ

ولعل الشكل الثالث أفضل بكثير عند القائمين علي نقد الشعر؛ لأنه في نظم الشعر ليس مألوفاً عند العرب أن تأتي أداة الشرط وفعلها في بيت .. وجوابها في البيت الذي يليه .. وإن أصبح مألوفاً في الشعر الحديث (٣)

---

(١) هناك أمثلة أخري في ص: ١٦، ١٧، ٥٩ ... إلخ.

(٢) الديوان، ص ١٦٣.

(٣) محمد بن علي الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علوم البلاغة، تحقيق د. عبد القادر حسين، نشر دار نهضة مصر، د. ت، ص ٢٣. نقلاً عن "شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص ١٠٨.

وهناك استخدام ثالث لأداة الشرط "لو" في قصيدة الكوخ، وسنبلة تغني والتي منها قوله: [١]

لـــــو رأي الرَّهبـــــانُ طُهّـــــري وصـــــــلاتي في المغيْبـــــــب
هجـــــروا الـــــدَّيّرَ وخـــــروا سُـــــجَّدا فـــــوق كثـــــيبي

ولكن الشاعر في قصيدته "ثورة الضفادع" يأتي بنموذج آخر لهذه الأداة، وذلك بأن يأتي جواب الشرط أولاً قبل الأداة وفعل الشرط، في مثل قوله: [٢]

تتحـــــدَّي الليـــــلَ في رَهبتـــــهِ لـو يُجَّلـي غـامضَ الـسر الكمـينْ

ومن هنا .. يؤكد البحث علي أن بنية الشرط من الأبنية الأسلوبية المهمة التي أكدت علي أن محمود حسن إسماعيل لا يحب أن يكون مقلداً أعمي لغيره من الشعراء، وأنه لا يحب أن يعيش تحت ظلال مذهب معين أو مدرسة فنية بذاتها؛ لأنه كما يقول د. محمد عبد المنعم خفاجي - لا يريد أن يخضع شعره لقالب خاص، ولا لمدرسة مجردة، بل الشعر عنده هو الوجود كله ..." [٣]

(١) الديوان، ص ٧٣.

(٢) الديوان، ص ١٤٥. ولعل الشاعر في هذا النموذج قد تحدي ما تآلف الشعراء عليه من قبل في نظم الشعر كما تتحدي الصفادع الليل رغم رهبته الشديدة.

(٣) د. محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس الشعر الحديث، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩١ م، ص ٢٩١.

جدول رقم (٧)

(جدول لإحصاء الأسلوب الخبري والإنشائي)

نوع الأسلوب	العدد	النسبة تقريباً
أولاً: الخبري	٦٣٠	٨٦,٨٪
ثانياً: الإنشائي (الطلبي)	٩٥	١٣,٢٪
الأمر	٣٢	٣٣,٦٪
النداء	٣١	٣٢,٦٪
الاستفهام	٢٥	٢٦,٣٪
التمني والنهي	٧ (٥+ ٢)	٧,٣٪
الشرط	٣٥	٣٦,٨٪

المبحث الثاني

الاعتراض .. صوره ودلالاته

الاعتراض ومعناه التغيير في تركيب الجملة أو بمعني آخر الفصل بين عنصرين متلازمين، ويحدث هذا الترتيب أو بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزله وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل" [١].

وهناك تعريفات أخري للاعتراض أو الحشو كما يسميه أبو منصور الثعالبى في روضة الفصاحة.

ومن هنا، فإن الاعتراض من الظواهر الأسلوبية المهمة داخل التركيب التي ينبغي البحث عنه وعن صوره المتعددة والتي بلغت حوالي "احدي عشرة صورة" داخل قصائد الشاعر المختلفة في أكثر من "مائة وتسعين بيتاً" من خلال الإحصاء الذي تم حوله .. وقد جاء علي النحو التالي:

١- **الاعتراض بين الفعل والفاعل:** وجاء في أكثر من سبعين مرة. وكان الاعتراض بينهما إما بالجار والمجرور، وإما بالظرف الزماني أو المكاني .. أو بغيرهما. فعلي سبيل المثال يقول الشاعر في قصيدة "الكوخ": [٢]

مـــرَّتْ علـــيهم ســـارياتُ الـــصَّبا يـــنفَح منهـــا الـــسوْسَنُ البـــاكرُ
فاســـتيقظوا والكـــوخُ في غفلَـــةٍ مـــا دار فيـــه بـــالمنى دائـــرُ
يُلقـــي عليـــه الـــديكُ أرجـــوزةً عنَّـــي بهـــا إصـــباحُه الـــسافرُ

ومن خلال الأبيات الثلاثة الماضية يتضح ان الشاعر قد اعترض بالجار

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٢٩٠.
(٢) الديوان، ص ١٨.

والمجرور الفعل وفاعله وذلك في خمسة مواطن متتالية .. وهذا يشير إلى دلالات عظيمة منها: قيمة أصحاب الكوخ - في البيت الأول - حيث تتجه نحوهم رياح الصبا العطرة لتذهب عنهم أحزان أحلامهم التي لم تتحقق بعد. وفى البيت الثالث، يأتي الجار والمجرور أيضا "عليه" ليلقى بظلال أخري نحو الكوخ، فتتجه الأنظار إليه لأنه مفتاح القصيدة والمثير الفني للشاعر في آن واحد، ثم تتتابع الدلالات الأخرى على هذا النحو.

وفى مثال آخر - في القصيدة السابقة - يأتي الشاعر بالجار والمجرور والظرف معا ليعترض بهمة بين الفعل والفاعل؟ وذلك في قوله: (١)

ينْعى عليه تحت جُنْح الدجى شيخ الليالي بُومُها الصافرُ

٢- **الاعتراض بين الفعل ولمفعول به:** وقد ورد في أكثر من خمسين موضعاً، وكان الاعتراض بالظرف والجار والمجرور أيضا - في أغلب المرات - ومن ذلك قول الشاعر من قصيدته "كنز الذهب الأبيض" (٢)

ذا تاجُ النيل فاندُبْ عندَه أملَ الفلاحِ والجُهْدَ المُضَاع
رانَ في كوخٍ حقيرٍ مُتداعْ وارْثِ للمسكين عيشاً أسوداً

فالظرف المكاني "عنده" قد لفت به الشاعر الأنظار إلي مدي قيمة النيل وعطائه، ولكن لا يستفيد الفلاح منه بشيء؛ فكان حقاً علي كل مواطن أن يندب حظ الفلاح وجهده الذي يضيع هباء.

ولم يكتف الشاعر بذلك، بل راح إلي "الجار والمجرور" في البيت الثاني - للمسكين - ليضعه بين الفعل ومفعوله ليؤكد بها علي حال الفلاح المسكين التي

(١) الديوان، ص ١٦. وقصيدة الكوخ تمثل نموذجاً قوياً للاعتراض كظاهرة أسلوبية.

(٢) الديوان، ص ٢٦.

آل إليها؛ حيث الفقر، والبؤس داخل كوخ حقير - في مبناه لا معناه - قد تصدعت أركانه، وتحطمت أبنيته.

٣- الاعتراض بين المبتدأ أو الخبر: ويمثل الترتيب الثالث في صور الاعتراض؛ حيث بلغ عدده حوالي "ثلاثين اعتراضاً". وقد كان الاعتراض كثيرا ،ًبالجار والمجرور، والظرف وبالصفة .. وبالجملة الاسمية الحالية قليلاً. ومن ذلك قول الشاعر من قصيدته "شاعر الفجر": [(١)]

النورُلمــا صــاحَ في جــوِّه   هلَّــل بالأضــواءِ مــن فَرْحتِــهِ

وقوله:

والــديكُ لمــا رن في ســطْحِه   صـوتُ نـديُ اللحـنِ زاكـي الـنَّغَمْ
كــبرَّ حتــى خــفَّ مــن صــدْحِه   مـن نـام في الكـوخِ ومـن لم يـنم

وقوله:

تلــكَ النجــومُ الغُــرُّ لمــا رنــا   وطيَّــر النجــوي لهــا نغْمــةَ
حبــاتُ نــورٍ ضــافياتُ الــسَّنا   جوْهرهــا اللّهُ لــه سُــبْحَةً

وقوله:

هذي الطيوُر البيضُ قد رفرفتْ   تعــانقَ التــسبيحَ مــنَ مــسْجِدِهْ

إن الأبيات السابقة لتعد نموذجاً حقيقياً للاعتراض بين المبتدأ والخبر

(١) الديوان، ص ١٢٨، ١٢٩. انظر أيضاً الديوان: ص ٢٠، ٧٤، ٩٧، ١٢١،١١٧، ١٢٢ .. إلخ.

بالظرف والصفة. حيث أشار في أبياته الأولى إلي قيمة ظرف الزمان "لما" التي بمعني "حين" - والذي كان سبباً في مجيء الخبر، ثم جاء بالصفة في أبياته التالية ليؤكد بها علي علو شأن المبتدأ من ناحية، ولسرعة الالتفات نحو سماع الخبر الذي يتأخر أحياناً، فيكون السامع أو القارئ قد اشتد شوقه إليه. وأظن أن هذه سمة أسلوبية جديدة من سمات التركيب، لدي الشاعر.

٤- **الاعتراض بين الصفة والموصوف:** وقد بلغ عدده حوالي ثلاثة عشر اعتراضاً، وكان الاعتراض بالجار والمجرور، والظرف والمضاف إليه .. واضحاً في قصيدة الشاعر "أحزان الغروب" نموذج لهذه الظاهرة، وذلك في قوله: [1]

وثورةٍ من دخانِ الكوخِ فائرة تغلي علي بائسٍ- في الكوخِ محروبِ

وقوله في قصيدة "الكوخ" [2]

وجنةُ - حولك - غيْسانةُ ريحانُها منقَتقُ زاهِرُ
وجدولُ - يرويك - مُغْذَوْذَبُ سَلْسَالهُ مصطَفِقُ زاخرَ

لعل قيمة الاعتراض - بالجار والمجرور (من دخان الكوخ) في البيت الأول - تتضح في أن مصدر تلك الثورة من الكوخ لا من أى مكان آخر .. وتلك إشارة من الشاعر إلي أن ثورة التحرر من ربقة الظلم ستخرج من الكوخ ذاته .. وإنه سيكون سبباً في تطهير أرض الوطن من دنس المستعمر الباغي .. ويأتي الشاعر بالاعتراض نفسه في الشطر الثاني من البيت ليؤكد به علي أن الثورة التي اندلعت كانت من الكوخ .. ومن أجل صاحب الكوخ البائس الفقير. ولعل الفعل يرويك أيضاً وضح قيمة هذا الجدول في عطائه، حيث إنه مصدر الخير على مر الزمان.

---

(١) الديوان، ص ١١٨. انظر القصيدة نفسها، ص ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤.

(٢) الديوان، ص ١٩.

٥- الاعتراض ين اسم الناسخ الحرفي وخبره: والذي ورد في حوالي عشرة أبيات، وكان الحرف الناسخ "كأنَّ" أكثر الحروف الناسخة شيوعاً، بالإضافة إلى أن الاعتراض بالجار والمجرور والظرف كان كثيراً لدى الشاعر ومن أروع الأبيات في هذا الشأن قوله: (١)

وكأن الريحانَ من رونقِ الخُضرَةِ صيغَتْ عيدانُه من زَبْرجَدْ

وقول، من قصيدة "شاعر الفجر": (٢)

وقال: يا هتافُ إني - هنا - أسمعُها منكَ مُنى عفَّةً

فدلالة الاعتراض في البيت الأول واضحة تمام الوضوح .. حيث أضاف الاعتراض "من رونق الخضرة" بهاء عظيما وجمالاً حسياً لروية الريحان حيث إن له عبقاً يشبه الزبرجد الذي لا تضارعه رائحة قط.

أما دلالة الاعتراض - في البيت الثاني- بالظروف فلا تحتاج إلى تأكيد، ولكن يكفى من الشاعر أنه أراد بالظروف "هنا" الاعتزاز بالمكان .. حيث تراب الوطن الغالي لديه ولدى جميع أبناء الوطن المخلصين.

٦- **الاعتراض بين اسم الناسخ الفعلي وخبره:** ويأتي في سبعة مواضع تقريباً .. وكان معظم الاعتراض بالجار والمجرور، مع أفعال ناسخة مختلفة، مثل: "ما" التي بمعني ليس، وكان، وأضحي، وكاد التي هي للمقاربة .. إلخ.

ومن أمثلة ذلك، قول الشاعر في قصيدة "أحزان الغروب": (٣)

---

(١) الديوان، ص ٧٨. انظر أيضاً: ص ١١٩ البيت رقم ١٣، ص ١٥٨ البيت رقم ٦، ص ١٦٢ البيت رقم ٧، ص ١٦٦ البيت رقم ٤٤.

(٢) الديوان، ص ١٢٩.

(٣) الديوان، ص ١٢٥. ومعني "وكاف الميازيب" أي: فياض الينابيع.

إن كــان فتنتُــه بالنيــلِ مـصطِخباً   مــصفّقَ اللــج وكّــافَ الميازيــبِ

وقوله أيضاً من قصيدة "ثورة الضفادع": (١)

ونخيـــــلُ فَـــــضَحَتْ أظلالُــــــه   في ثنايــا المــاء طهــرَ الــساجدينْ

وفي أول بيت من أبيات القصيدة "الناي الأخضر" يقول الشاعر: (٢)

زمَّــارتي في الحقــولِ كــمْ صــدحَتْ   فكــدْتُ - مــن فَــرحتي - أطــيرُ بهــا

رنـــا لهـــا مـــن جفـــونِ سوْسَـــنَةٍ   فكـــادَ مـــن سَـــكرةٍ يخاطبُهـــا

ويبدو أن الأفعال الناسخة قليلة الاستعمال لدي الشاعر لأن بعضها يدل علي التوقيت، والبعض الآخر يدل علي الاستمرار، وكلاهما يشير إلي الزمن الذي يجهله الشاعر كثيراً في دنيا الواقع. أما في دنيا الخيال فهو أول من يشعر به ويهتم له؛ لأن الزمان هناك يتصف بالخلود والبقاء. وهذا ما أكد عليه البحث سابقاً، أثناء الحديث عن الدلالة الأسلوبية لاسم الزمان.

٧- **الاعتراض بين المفعول الأول والثاني**، وقد جاء ست مرات تقريباً، وكان الاعتراض بالجار والمجرور هو الغالب علي ما جاء به الشاعر. فمثلاً في قصيدة "عند زهرة الفول" يقول: (٣)

وتخـــالُ الــضحي - عليـــه - بُـــرُوداً   فُـصلتْ مـن سـنا شـعاعٍ وعَـسْجَدَ

وقـــدودَ النخيـــل قامـــات غيـــدٍ   ســاكراتٍ مـن خمـرة الطَّـلَّ مُيَّـدْ

---

(١) الديوان، ص ١٤٤.

(٢) الديوان، ص ١٥٥. انظر أيضا: ص ١٢٤، البيت رقم ٥٢.

(٣) الديوان، ص ٧٨.

وقوله أيضاً: [١]

حَسبني مـن أسـاها طـائراً غـرِداً   يُلقي أهازيجَه في جَوْفِ مجْدوبِ

واستخدام الشاعر للجار والمجرور (عليه) قد ساعد في رسم صورة جميلة للضحى وهو ملتحف أعواد الريحان، حاضن لها .. ومن هنا تتضح قيمة الاعتراض في البيت الأول بالجار والمجرور.

وأما الاعتراض في البيت الثالث بقوله "من أساها" فيعمق به الشاعر حزنه وآلامه على بيئة نشأ بها، وترعرع في خيراتها لكنها للفضل جاحدة منكرة - على حد قوله - مثله مثل الطائر الذي يغرد في جوف صحراء موحشة، ولكن لا يسمع له أحد .. فيا لضيعة إنشاده وتغريده، وهذا ما نادي به الشاعر في قوله: [٢]

أشـدُو وأذْنُ الـوري عـني مُغلَّقَـةُ   فيـا لـضيعة إنـشادىوتطريبى
حزينـةً أنـت يـا روحـي؟ فيـا لَهفـي   كـم هـاج حزْنـك إيلامـي وتعـذْيبي؟

٨- **الاعتراض بين فعل الشرط وجوابه:** وقد جاء - تقريباً - خمس مرات؛ مستخدماً الشاعر "إنْ، ومنْ" في أكثر من مرة . والجار والمجرور والظرف هما المستخدمان أيضاً في الاعتراض بين فعل الشرط وجوابه. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الكوخ" التي جاء بها ثلاثة اعتراضات: [٣]

إنْ هـب يـشْدُو سـحراً بينهـا   فـاحْطِمْ مـزاميرِك يـا زامـر

(١) الديوان، ص ١٢٤ . من قصيدة "أحزان الغروب".

(٢) الديوان، ص ١٢٤.

(٣) الديوان، ص ١٦، ١٧، انظر أيضاً: ص ٥٩، ١٤٢.

ثم قوله:

مــن لم يُقِـمْ مــنهم صــلاةَ الــدَّجي   في النـــوم أدَّاهـــا لـــه الـــسَّاهرُ

ثم قوله:

إن غـــابَ نَجْـــمُ فـــوقهم ســـحْرَةً   فهْـــوَ علـــي أرواحهـــم حاضـــرُ

٩- **الاعتراض بين الفعل ونائب الفاعل:** وقد ورد في أربعة مواضع تقريباً. ومنها قول الشاعر في قصيدة "الناي الأخضر": [١]

صـــــبيَّةٍ فوِّفـــــتْ غلائلُهـــــا   وطُـــرِّزت - بالنـــدي - جلاببُهـــا

وأشـــرقَتْ في الـــصباح لاهيـــة   فكُلِّلَـــتْ - بالـــسنا - ذوائبُهـــا

غنَّيـــتُ في ظلِّهـــا فهـــل سمعـــتْ   لحـــني وقـــدْ أَرْعِـــشَتْ ترائبُهـــا

ما أجمل التركيب في الأبيات السابقة؛ حيث جاء الاعتراض بالجار والمجرور في البيتين الأولين بين الفعل الماضي المبني للمجهول ونائب الفاعل (طرزت .. جلاببها، كللت .. ذوائبها)، ولم يأت في البيت الثالث وكأن الشاعر قد ترك لنا حرية التذوق في هذه الأبيات .. والي أيهما نميل ونطرب؟!

ولعل التنوع في التركيب السابق قد نمْ عن قدرة الشاعر محمود حسن إسماعيل في خلق تراكيب لغوية جديدة ومتنوعة حتى لا يسأم الملتقي شعره.

وأظن أن وجود الاعتراض بالجار والمجرور في البيتين السابقين قد ساعد علي رسم صورة بديعة .. أحد عناصرها من الطبيعة .. بالإضافة إلي أن الصورة أصبحت قريبة جداً أمام القارئ، لا يحتاج لفهمها إعمال ذهن أو إجهاد عقل.

(١) الديوان، ص ١٥٦. انظر أيضاً: ١٢٨.

وأعتقد بأن اختفاء الاعتراض في البيت الثالث جاء لإثارة الانتباه، والتفكير الجاد حول البحث عن السبب في إنعاش ترائب تلك الصبية الجميلة .. لنصل في النهاية إلي أن لحن الشاعر كان سبباً في وجود هذه السعادة.

١٠- **الاعتراض بين المعطوفين:** وجاء في موضعين تقريباً من قصيدة "راهبة الضحي" حيث قال الشاعر: [1]

تُصلي فتركعُ - فوق الغصون- وتسجُدُ في معْبَدِ الرَّابيه

وقوله:

تعالَيْ نَطِرْ - في سماء الخيالِ- ونهفَ بجنَّتِهِ النائيه

١١- **الاعتراض بين الحال وصاحبها:** وجاء في موضع واحد من قصيدة "القيثارة الحزينة"، حيث يقول الشاعر: [2]

والعاشقُ البلبلُ في عشه أسرفَ في نجوَي معاميدِهِ

يختال - فوق الغصن - مستلهماً وحي الهوى من روح معبوده

ولعل الاعتراض بظرف المكان "فوق الغصون - فوق الغصن" قد جاء ليؤكد علي أهمية المكان، وأنه عنصر مهم من عناصر الطبيعة لا يمكن إغفاله، أو التعصي عنه .. بالإضافة إلي أن الاعتراض في الأبيات السابقة يشير إلي قضية الإدراك الحسي لدي الشاعر، ووعيه التام بلغته؛ ولذلك يقول الدكتور شفيع السيد: "والحق أننا نلحظ إدراكاً واعياً لدي الشاعر في تلك الفترة المبكرة من حياته لطبيعة اللغة الشعرية، فاللغة التي يستخدمها في قصائد الديوان لغة حسية

---

(١) الديوان، ص ١٦١، ١٦٢.

(٢) الديوان، ص ٦١.

في المقام الأول. ولا ريب أن استخدام هذه اللغة يعمق الإحساس بالمعني الشعري؛ إذ ينقله من مستوي التجريد إلي مستوي الإدراك الحسي .." [(١)]

ومن خلال هذا العرض لصور الاعتراض، وإحصاء أهم مواضعه بالديوان يتبين لنا مدي قدرة الشاعر علي امتلاك ناصية اللغة، وبراعته في تركيبها .. وأن هذا سيكون سبباً لنجاح الشاعر في رسم صورة شعرية للطبيعية في ديوانه .. وهذا ما سيتناوله البحث في الصفحات القادمة.

(١) قراءة الشعر وبناء الدلالة ،ص٦٤.

الفصل الخامس

المستوى الدلالي

The Semantics Level

ويشتمل هذا الفصل على العناصر التالية:

- ✍ تمهيد.
- ✍ المبحث الأول: الصـــورة.
- ✍ المبحث الثاني: الرمــز.

الفصل الخامس

المستوى الدلالي

تمهيد:

يعد المستوي الدلالي من أهم المستويات التي تنتجها الدراسات الأسلوبية في معالجة قضاياها، وبدونه يصبح العمل ناقصاً .. فالإيقاعات الصوتية، والصيغ الصرفية، والبنيات التركيبية تنصهر جميعاً في بوتقة التحليل الدلالي.

ولقد جعل الدكتور محمود السعران علم الدلالة غاية الدراسات الصوتية، والفونولوجية، والنحوية، والقاموسية؛ حيث إنه يمثل أيضاً قمة هذه الدراسات اللغوية [(١)].

وهناك تعريفات كثيرة لعلم الدلالة تشير معظمها إلي أنها العلم الذي يختص بدراسة المعني، وقد ظهر هذا المصطلح علي يد الفرنسي ميشال بريال " Michel Breal" وذلك في سنة ١٨٨٣م [(٢)].

---

(١) د. محمود السعران: علم اللغة، نشر دار الفكر العربي، ١٩٩٩م، ص ٢١٣.

(٢) انظر: كلودجرمان، ريمون لوبلان : علم الدلالة، ترجمة د. نور الهدي لوشن، نشر دار الفاضل، دمشق ١٩٩٤، ص ٥ وما بعدها.

وانقسم علم الدلالة إلي ثلاثة فروع رئيسية هي:

أ- علم الدلالة اللغوي: وهو فرع من علم اللغة العام، ويهتم بدراسة المعني في اللغة، وذلك من حيث علاقة المفردات اللغوية والمركبات الإسنادية (الجمل) بالمعني.

ب- علم دلالة الرمز: ويختص هذا العلم بتكوين قواعد دلالية للغة المستعملة في العلوم، وقد تطور هذا العلم علي يد "رودلف كرناب" أيما تطور.

ج- علم الدلالة العام: ويهتم بدراسة المعني وكيفية تأثيره في السلوك الإنساني، وقد أسس هذا العلم المهندس والكاتب البولندي "الفرد هامد نبك"

مع العلم بأن كل فرع من فروع هذا العلم يهتم بالعلاقة بين الرمز والمدلول .. فالرمز في علم الدلالة اللغوي هو اللفظ، والمدلول هو المعني .. واللفظ إما أن يكون اسماً أو فعلاً أو حرفاً [١].

وما من بحث أسلوبي يخلو من معالجة الصور البلاغية ألا ويعد ناقصاً، أو مصاباً بالخلل؛ وذلك لأن أعمدة الإعجاز والأقطاب التي تدور البلاغة عليها - كما يري عبد القاهر الجرجاني - تتركز في: التشبيه والاستعارة، والكتابة، والمجاز.

ولعل الصورة هى أبرز مظاهر الخيال لدي الشعراء وأنها أيضاً أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في ترجمة تجاربهم الشعرية، حيث تتجسد الأحاسيس وتشخص الخواطر والأفكار، وتتكشف الرؤية الخاصة عن العلاقات الخفية والحقيقية في عالم الشاعر. بالإضافة إلي أن الصورة وسيلة في معرفة النفس وأقاليمها الغامضة .. وما القصيدة إلا صورة أو مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة والمتفاعلة[٢].

---

(١) انظر: محمد خليفة الأسود: بحث بعنوان"التحليل الدلالي للفعل في اللغة العربية" مجلة كلية الدعوة الإسلامية، نشر كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس العدد السابع ١٩٩٠ م، ص ٣٤٦، ٣٤٧.

(٢) انظر: التصوير الفني، ص ٨٥. و د. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، نشر عالم الكتب، الطبعة ٤، ١٩٩٣م.

وكان "بروست" يقول: "إن الصورة وحدها هي التي يمكن أن تعطي للأسلوب لوناً من الخلود" [١].. ولأن العلاقة بين الصورة الفنية والخيال وطيدة جداً؛ فالخيال هو الوعاء الذي تتخلق فيه الصورة الشعرية.

ومن هذا المنطلق فقد رأي الباحث أن يتناول في هذا الفصل "المستوي الدلالي" مبحثين مهمين: أما الأول عن "الصورة" ويتناول.. مفهوم الصورة، وأهم عناصرها، ثم تسجيل بعض الملاحظات التي تفرض نفسها علي البحث من خلال ذلك.

وأما المبحث الثاني فيتناول "الرمز" من حيث مفهومه في الحقل الأدبي، ثم يتناول الدلالة الرمزية لبعض الكلمات التي خرجت عن إصدار معانيها المعجمية لتشير إلي دلالات رمزية. والعجيب أن هذه الدلالات يكمن في بعض الألفاظ دون الأخرى؛ فليست جميع ألفاظ اللغة بقادرة علي أن ترمز، أو ليست صالحة لأن يرمز بها. ثم نتبع ذلك بالحديث عن رمزية الموضوع، والتي تختص بموضوعات القصائد ومعانيها المجملة.

وأخيراً .. نؤكد علي أن الطبيعة في شعر محمود حسن إسماعيل كانت مصدراً مهماً من المصادر المحسوسة التي يستقي الشاعر منها تجربته، بل هي - كما يقول الدكتور مصطفي السعدني - المثير للعناصر المتفاعلة في تجربة الشاعر باعتبارها مصدراً للخيال، وأنها خلفية حية، ومستمرة في وعي الشاعر ولا وعية؛ تتفاعل معه كما لو أن التوتر الذي يبدو عليه هو نفسه عند الشاعر .. فيستمر في توثيق عري الاتصال والعلاقة بينه وبينها حتى يصل إلي الحقيقة التي هي غايته ومسعاه [٢].

---

(١) نقلاً عن: د. صلاح فضل: علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة ٢، ١٩٨٥م، ص ٢٣٩.

(٢) انظر: التصوير الفني، ص ٧٠.

المبحث الأول
الصــورة

من المؤكد أن للصورة تعريفات كثيرة، تتفق مع بعضها أحياناً، وتختلف أحياناً أخرى. فمرة تكون "ركناً كبيراً وعنصراً جليلاً من عناصر الأدب الذي هو التعبير بأسلوب جميل عن عاطفة الأديب .. وتكون شاملة للعبارة أي للأسلوب والخيال الذي يلون العاطفة ويصورها. والأدب بعامة والشعر بخاصة لا يلائمه إلا التصوير البياني أي التعبير عن طريق الصورة .." [(١)].

ومرة ثانية تكون الصورة في الشعر عبارة عن: "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيانى خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني. والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية .." [(٢)].

ولعل التعريفين السابقين للصورة يقتربان من بعضهما البعض في أمرين اثنين: الأول حاجة الشاعر للصورة في صياغة تجاربه الشعرية. الثاني اعتماد الصورة على السياق البياني الذي تأتى به وتظهر من خلاله.

وعلى الرغم من هذا الاتفاق هناك أوجه اختلاف أخرى في تناول الصورة الشعرية. فالصورة في المذهب الكلاسيكي مختلفة تماما عن الصورة في المذهب الرومنطيقي الذي يبحث في حالة الشاعر الداخلية، وتكون وسيلة هروب من

---

(١) محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة، ص ٢٠٤.

(٢) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٩١. علماً بان الدكتور أحمد عوين في كتابه "في الشعر العربي الحديث" ومعه آخرون يوافقون الدكتور عبد القادر القط على تعريفه السابق للصورة.

الحياة الزائفة إلى الحياة الطبيعية والأصيلة؛ لأن معركة الرومنطيقي هي معركة الأصيل مع الزائف. أما في الشعر الكلاسيكي فالصورة تعكس المرئيات دون المساس أو الشعور بنبضها الداخلي [١] بالإضافة إلى أن الصورة في "الرمزية" مختلفة تماما عنها في "السريالية" ومع كل اتجاه تكتسب الصورة وظائف وأبعاداً جديدة.

وإذا كانت عملية طرح أوجه الاتفاق والاختلاف مهمة في توضيح مفهوم الصورة فإن الأهم من ذلك كله هو مفهوم الصورة عند محمود حسن إسماعيل حتى لا يخرج البحث عن مساره الطبيعي وعن هدفه المنشود [٢].

فالشاعر محمود حسن إسماعيل قد اعتمد في بناء قصائده على طريقة التشكيل بالصورة، والتي تأتى كثيرة ومتنوعة، "فهي مرة صور حسية ناضجة، وأحياناً صور خيالية ينسج مفرداتها من عالم الخيال .. وهى في بعض المرات صور فكرية .. وفى الأخرى كان يمزج الشاعر في الصورة الواحدة بين ما هو حسي وما هو خيالي. والشاعر يستعين في تصويره وتعبيره وبنائه الفني بقدرته اللغوية، وحسه التجريدي وموروثه، وبراعته في صك الدلالات اللغوية الجديدة .. على أنه

---

(١) د. ساسين عساف: الصورة الشعرية - وجهات نظر غربية وعربية - نشر دار مارون عبود ١٩٨٥م، ص ٨٥، ٨٧.

(٢) هناك أبحاث كثيرة تناولت الصورة تناولاً مستفيضاً، منها:
أ- د. أحمد السعدني: مجلة الشعر - مرجع سابق، ص ٤٤ - ٥٢.
ب- د. مصطفي ناصف: الصورة الأدبية، نشر دار نهضة مصر للطباعة، الطبعة الأولي ١٩٥٨م.
ج- د. جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، نشر دار المعارف، ١٩٨٠م.
د- د. عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية - معياراً نقدياً - نشر دار القائدي، طرابلس، د. ت.
هـ- د. فايز الداية: جماليات الأسلوب - الصورة الفنية في الأدب العري - نشر دار الفكر المعاصر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٦م.

في النهاية عبقرية خاصة لا نستطيع تحديدها بشكل صارم، يمكن أن نطلق عليه "عبقرية التشكيل بالكلمة" ويمكن أن نسميها "عبقرية البناء بالصورة" ويمكن أن نسميها "حضور الشخصية الفنية" ويمكن أن تكون هذه العبقرية مزاجاً من كل هذه الخصائص التي تؤكد موهبته الفنية وتدعم طاقته الشعرية .. " [١]

ومن ذلك يتضح أن الصورة الشعرية عند محمود حسن إسماعيل من أهم مقومات البناء الفني في قصائده، وأنه من خلالها استطاع أن يثبت جدارته وموهبته الفنية.

وعلى الرغم من أن الصورة الفينة في شعر محمود حسن إسماعيل قد تناولها كثير من الباحثين إلا أن تناولنا لها سيكون من وجهة النظر الأسلوبية الإحصائية التي تتميز بالاستقراء الدقيق للمادة الشعرية.

وأظن أن الصورة في شعر الطبيعة - على وجه الخصوص - لها مذاق خاص في أول باكورة فنية للشاعر محمود حسن إسماعيل، حيث إن تجنب التعبير الصريح المباشر إلى التصوير البسيط باستخدام الخيال .. حيث التشبيه والاستعارة أمر مهم جداً .. ولاسيما إذا تدرجنا بالأمر إلى التعقيد شيئاً فشيئاً، حيث الكناية والمجاز المرسل.

وبما أن الصورة جوهر التعبير الجمالي وقوام اللغة الفنية، وأنها أبرز مظاهر الخيال الشعري لدى الشاعر - فضلاً من موسيقيته - فإن الصورة عند محمود حسن إسماعيل تنقسم إلى قسمين: صورة جزئية تعتمد على الشبيه والاستعارة والكناية والمجاز. وصورة كلية وتعتمد على الصوت واللون والحركة كمحاور أساسية داخلها[٢]. ولكن يهمنا - بالدرجة الأولى - تناول الصورة الجزئية والتي تعتمد علي:

---

(١) محمود حسن إسماعيل - مدخل إلي عالمة الشعري - ص ٦، ٧.

(٢) والبحث ستقتصر دراسته علي أهم عنصرين من عناصر الصورة: التشبيه والاستعارة .. تاركاً الكناية والمجاز قليلاً؛ لأن الرمز سيقوم بتغطية الكثير من جوانب الكناية، والاستعارة ستقوم هي الأخرى بتغطية البعض من جوانب المجاز. ومن هنا فلا داعي للتكرار الذي تقل معه الفائدة.

أولاً: التشبيه

والتشبيه أسلوب من أساليب علم البيان، ومحور أساسي من محاور تشكيل الصورة لدي الشعراء .. ميدانه واسع جداً؛ حيث تتباري قرائح الأدباء والبلغاء وتتسع عقول الباحثين لدراسته وتصنيفه والتعمق فيه.

والتشبيه والاستعارة من أكثر أساليب البيان دلالة علي عقل الأديب وقدرته علي الإبداع الفني. "من أجل ذلك كله يفتن الشعراء والبلغاء في صور التشبيه وألوانه، ويتنافس ذوو المواهب في طرق تناوله والإتيان فيه بكل غريب وبديع طريف .. ويعد مقياساً يقاس به بلاغة البليغ وأصالته" (١).

ويبعد البحث قليلاً عن الاختلافات الكثيرة - التي تقل معها الفائدة - حول تعريف التشبيه لغةً واصطلاحاً أو البحث في أركانه وأدواته، وأقسامه، وأغراضه، ومحاسنه، وعيوبه، وذلك حتى لا يخرج البحث عن المنهج المحدد له.

ومن خلال الدراسة الإحصائية للتشبيه.. يتبين لنا أن الشاعر قد سجل ما يقرب من "تسعين تشبيهاً" في سبع عشرة قصيدة من قصائد ديوان الكوخ.

وهذا التشبيه قد جاء علي صور مختلفة وبأدوات متنوعة، يمكن لنا تقسيمه - حسب أداة التشبيه - إلي قسمين، هما:

١- التشبيه المرسل

وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه، والتي جاءت علي النحو التالي: "الكاف" وجاءت في أكثر من ثلاثين تشبيهاً، أي بنسبة تصل إلي "٣٣,٣٪" و "كأنَّ" وجاءت

---

(١) د. عبد العزيز عتيق: علم البيان ،نشر دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٥م، ص ١١٤.
وبداية نتفق معه في أن التشبيه - باختصار - هو بيان أن شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها، ملفوظة أو مقدرة، تقرب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه .. انظر المرجع السابق، ص ٦٢.

في حوالي عشرين تشبيهاً أيضاً، بنسبة مئوية تصل إلي "٢٢,٢٪" تقريباً .والفعل علم أو حسب "وجاء في أكثر من عشرة تشبيهات بنسبة تصل إلي "١١,١٪" و "مثل" وهي اسم وجاءت خمس مرات بنسب تصل إلي "٥,٥٪".

٢ـ التشبيه المؤكد

وهو ما حذفت منه أداة التشبيه، وتأكيده يأتي من ادعاء أن المشبه نفس المشبه به .. وجاء في أكثر من خمس عشرة مرة بنسبة "١٦,٦". وبعض النقاد يفضلون التشبيه المؤكد علي التشبيه المرسل لكون الأول أوجز من الثاني، أو لكون المشبه هو المشبه به دون واسطة أداة فيكون هو إياه، "فإنك إن قلت: "زيد أسد" كنت قد جعلته أسداً من غير إظهار أداة التشبيه، أما كونه أوجز فلحذف أداة التشبيه منه" (١)

ومما تقدم يتبين لنا بعض الملاحظات، من أهمها:

أ- إن التشبيه المرسل يغلب علي شعر محمود حسن إسماعيل؛ وذلك لأنه أسهل أنواع التشبيه صيغة وأقربها فهماً. ولهذا تتابعت التشبيهات وكثرت حتى أصبحت سمة أسلوبية تظهر مقدرة الشاعر الفنية، وبراعته الخيالية. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "القرية الهاجعة" التي استخدم فيها حرف التشبيه "الكاف" ست مرات:(٢)

لاحَ فيه نخيلُها خافضَ الرأسِ ... كطيفٍ في خاطرِ الصوْفى
وصغي السَّدرُ للسكون كرُهبانِ ... أصاخوا في معبد قُدْسِيّ

---

(١) علم البيان، ص ٨١.

(٢) الديوان، ص ٥٢، ٥٣، ٥٦. انظر أيضاً ص ٣٢ البيت رقم ٣٨، ٤٠ ص ٨٩ البيت ١، ٥.
والأمثلة الأخرى كثيرة علي استخدام الشاعر لحرف التشبيه "كأن" ثم الأفعال التشبيه "الأخرى، وللاسم "مثل" حيث يضيق المقام هنا لسردها، ويكفينا التمثيل لحرف التشبيه الكاف فقط.

وقوله:

ورنــا الــدَّومُ للــشعاعِ كملــهوفٍ ... صـــبا إلـــي نهْـــرِه الفـــضى
فاسـتطالتْ سيقانهُ تطلبُ النجوي ... وتهْفـــو إلـــي الـــوميضِ القـــصيِّ
كعـذاري سَـبَحْنَ في لُجَّـة النـورِ ... هُيامـــــاً بفيْـــــضِه اللِّجـــــي

وقوله:

كلَّلتْهـا زنـابقْ القـاعِ فازدانــتْ ... كعُـــرْسٍ تكلَّلـــتْ بـــالحلى
وزهـا القطـنُ وارتـدي حُلَّـةً بيـضاءَ ... كـــالطهرِ في جـــبينِ نـــبي

ومن الواضح أن حرف التشبيه "الكاف" قد لعب دوراً فعالاً في صور التشبيه الماضية، حيث قام بدور الرابط اللفظي مع وجه الشبه الذي يقوم بدور الرابط المعنوي، وكان الغرض من التشبيه فيما تقدم هو تحسين صورة المشبه المتمثلة في بعض أنواع النباتات - التي هي عنصر من عناصر الطبيعة - الجميلة في الريف المصري.

ونحن نتفق مع الدكتور شفيع السيد في أن كثرة التشبيهات وتتابعها - باستخدام حرف الكاف للتشبيه - في شعر محمود حسن إسماعيل ليس نوعاً من الاستعراض وإظهار المقدرة الفنية" فمحمود حسن إسماعيل ورفاقه من الشعراء لا تنقصهم الموهبة، وليسوا بحاجة إلي إثباتها والتدليل عليها .. ونحسب أن هذا الأسلوب من أساليب الأداء الشعري يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتغير النظرة عندهم إلي طبيعة الفن الشعري، وتحول عدسة الشاعر من التحول خارج ذاته إلي ولوج باطنه.. وحينئذ ينشط خياله، ويلتقط كل ما يمكن التقاطه من العناصر والصفات؛ لينقل إحساسه في الموقف الخاص، بإيقاعه، ومذاقه ودرجاته وألوانه، ومن ذلك تتولد التشبيهات المتتابعة" [١]

(١) قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص ٦٧.

ب- يلاحظ أيضاً أن الشاعر قد جاء بنوع آخر من التشبيهات ألا وهو "التشبيه التمثيلي" الذي لا يتقيد بأركان أو عناصر التشبيه الأخرى، وإنما يتجاوز ذلك إلي وصف حال كل من المشبه والمشبه به .. ووجه الشبه بينهما يأتي من عدة صفات .. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "كنز الذهب الأبيض": (١)

حـــينَ ذابَ الطـــلُّ في كاســـاتِها لؤلـؤاً يجـري علـي كـف الـشعاعْ
لثمـــتْ خـــدَّ الـــضحى وابتـــسمت كابتسامِ الطفّلِ في عهْد الرضاعْ
وبـــدتْ صـــفراءَ تحـــي غـــادةً ذبلـــتْ نُـــضْرتُها يـــومَ الـــوادعْ

فالشاعر يصور زهرة القطن وهي تقبل خد الضحى بطفل رضيع يبتسم .. ثم يشبه هذه الزهرة الصفراء - الذي يشبه لونها لون الذهب - بغادة جميلة قد تغير وجهها إلي اللون الأصفر عند وداعها لديار الأحبة.

ولكن يبدو أن الشاعر لم يوفق هذه المرة توفيقاً كاملاً في التناسق التصويري التشبيهي؛ وذلك لأن موقف الوداع والفراق موقف حزين مؤلم، يتناسب معه شحوب الوجه واصفراره، ولا تتناسب هذه الصفرة - في الوقت نفسه - مع لون الزهرة الغضة الجميلة التي تشبه صفرتها صفرة الذهب الخالص،

مما يشيع صورة الفرحة والبهجة داخل النفس .. لتتلائم مع صورة الطفل وهو يبتسم في وداعة وطمأنينة.

ج- يلاحظ أيضاً أن صورة التشبيه المؤكد - الذي حذفت منه أداة التشبيه - وصورة التشبيه البليغ - الذي حذفت منه الأداة ووجه الشبه - قد اهتم بهما الشاعر ضمن صور التشبيه الأخرى، حيث إنهما يثيران ذهن السامع في الحصول علي صورة التشبيه كاملة. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة

(١) الديوان، ص ٢٣.

"شاعر الفجر": [١]

تلـــكَ النجـــومُ الغُـــرُّ لمـــَّا رنـــا   وطـــيرَّ النَّجْـــوي لهـــا نغْمَـــةً
حبَّـــاتُ نـــورٍ ضـــافياتُ الـــسَّنا   جَوْهَرهـــا اللّه لـــه ســـبْحَةً

فالشاعر في هذا التشبيه المؤكد قد صور لنا النجوم المضيئة بأنها كحبات نور مضيئة تشبه حبات السبحة المصنوعة من الجوهر النفيس. ولعل اختفاء أداة التشبيه هنا يؤكد باقتراب المشبه من المشبه به. وهذا النوع من التشبيه والتشبيه البليغ - يعد أعلي مراتب التشبيه في البلاغة، حيث تكون صورة المشبه هي عينها صورة المشبه به، ولما فيه من الإيجاز أيضاً.

ومن التشبيه البليغ قوله في قصيدة "عند زهرة الفول": [٢]

وقـــدودَ النخيـــل قامـــاتِ غيـــدٍ   ســـاكراتٍ مـــن خمـــرةِ الطَّـــلّ مُيَّـــدْ

فالشاعر قد شبه النخيل في طوله واستقامته واهتزازه بقامات الفتيات الحسنيات اللائي يتمايلن إثر خمرة معتقة قد شربنها وتأثرن من سكرها.

بالإضافة إلي الاستعارة المكينة التي بدأ بها البيت في قوله: "وقدود النخيل" ومن الممكن أن نطلق علي هذه الصورة بأنها صورة مركبة.

ومن الملاحظ أن الأبيات السابقة لهذا البيت قد جمعت أكثر من أداة للتشبيه .. منها قوله: [٣]

---

(١) الديوان، ص ١٢٩.

(٢) الديوان، ص ٧٨.

(٣) واستخدام الشاعر لحرف التشبيه كأنَّ وحجرف التشبيه "الكاف"، والفعل "تخال" يؤكد علي سعة خيال الشاعر في رسم صورة رائعة لتقريبها إلي ذهن السامع عن طريق تجسيمها أو تجرديها أو تشخصيها.

وكأنَّ الريحانَ من رونْق الخضْرةِ ... صيغَت عيدانُهُ من زَبرْجَدْ
ضاعَ من كُمِّة العبيرُ كعذراءَ ... براها الهوى فراحتْ تنهدْ
وتخالَ الضحى عليه بُرَودا ... فصلَتْ من سنا شعاعٍ وعَسْجَدْ

ومما سبق ذكره يتضح لنا بأن التشبيه محور مهم من محاور تشكيل الصورة التي رسمها الشاعر لمشهد الطبيعة رسماً دقيقاً، يمتِّع به الآذان، ويثير به الأذهان ويرضي به الحس، ويعمق به الفكر والوجدان . وهو أيضاً من أكثر الأساليب البيانية دلالة علي مقدرة البليغ ومدي أصالته في فن القول (١)

ثانياً: الاستعارة

لقد بالغ الشاعر محمود حسن إسماعيل في استخدامها إلي حد جعل الباحث مذهولا من كثرة ما ورد منها بأنواعها المختلفة .. وبأغراضها المتعددة.

وبداية نتفق مع القاهر الجرجاني وغيره من علماء البلاغة علي أن التشبيه - الأصل في الاستعارة - والاستعارة والكناية والمجاز أعمدة الإعجاز وأهم أركانه، وأنها أقطاب البلاغة التي تدور عليها، ليس هذا فحسب بل أنهم جعلوا الاستعارة عنواناً لعلم البيان؛ "حيث إنها تبرز البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسب فيها فوائد حتي تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد" (٢)

---

(١) علم البيان، ص ١٣٤.

(٢) علم البيان، ص ١٩٦. وكان ابن رشيق القيرواني - في كتابه العمدة؛ الجزء الأول - يعد الاستعارة أفضل وأول أبواب البديع، وأنها أعجب ما في الشعر، وأنها من محاسن الكلام، بشرط أن تكون في مكانها الصحيح. وهناك الكثيرون من ا لنقاد الغربيين أمثال "تشارلتن" من يري بأن للاستعارة قيمة بالغة في الشعر يستحيل أن يكون الشعر شعراً بغيرها.

ولا نتفق مع من ذهب إلي النقاد العرب قد نظروا إلي الصورة الشعرية و (الاستعارة) علي أنها حلية تزيد من جال الشعر، وليس هناك حاجة أو ضرورة إليها لعملية التعبير الشعري [(١)]

والاستعارة عبارة عن التشبيه الذي حذف أحد طرفيه، وأنها تحقق الإيجاز اللغوي الذي يحمل معه أحياناً الإعجاز البلاغي .. والدليل علي ذلك إذا نظرنا إلي التشبيه وجدناه يعتمد علي ركنين أساسين هما المشبه، والمشبه به. أما الاستعارة فتعتمد علي أحد الركنين: المشبه أو المشبه به .. فإذا اعتمدت علي المشبه وحده كانت "استعارة مكنية". وإذا اعتمدت علي المشبه به كانت "استعارة تصريحية". والجدير بالذكر أن الاستعارتين قد وصل تكرارهما إلي - مائتي استعارة" في ديوان الشاعر، ما بين مكنية وتصريحية.

وقد لا اهتم اهتماماً كثيراً في التفريق بين أنواع الاستعارة، فكل نوع منها يمثل محوراً مهماً في رسم اللوحة التصويرية - وعلي وجه الخصوص - التي تعني برسم مشاهد الطبيعة.

المهم الآن نحاول الإجابة علي السؤال الذي يفرض نفسه علي مائدة البحث ألا وهو .. كيف صنف الشاعر محمود حسن إسماعيل استعارته من خلال موضوع الطبيعة؟ [(٢)]

---

(١) انظر: د. عبد المحسن طه بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١م، ص ٢٦٨.

(٢) اختلف المشتغلون في الحقل الدلالي حول تقسيم الاستعارة، فالدكتور صلاح فضل يري أنها تنقسم إلي أربعة أقسام، تصريحية، ومكنية، وأصلية، وتبعية، أما الدكتور سعد مصلوح فيري أنها تنقسم إلي أربعة أقسام - حسب التركيب النحوي - وهي: المركب الفعلي، المركب المفعولي، والمركب الوصفي، والمركب الإضافي، وأما حسب دلالتها فهي علي ثلاثة أنواع هي: التجسيمية، والاستحائية، والتشخيصية. انظر كتابه: في النص الأدبي، ص ١٩٠، ١٩١. والدكتور/ محمد العبد يري أيضاً أنها تنقسم إلي أربعة أقسام هي: الاستعارة التشخيصية واستعارة الكائنات الحية، والاستعارة من المجال ==

والإجابة علي هذا التساؤل تتلخص في أن الشاعر قد قسم الاستعارة - من حيث الموضوع - إلي ثلاثة أقسام:

١- الاستعارة التشخيصية

وتأتي كثيراً في شعر محمود حسن إسماعيل لتتناسب مع حديثه الدائم نحو الذات، وتلك طبيعة معظم شعراء مدرسة أبولو، حيث يلحق الشاعر الصفات والمشاعر الإنسانية علي الأشياء المادية - التي معظمها تمثل عناصر الطبيعة المختلفة - أو بمعني آخر إيثار تشخيص المجردات عندما يعبر الشاعر عنها، فيرسم لوحة متكاملة لمشهد من مشاهد الطبيعة، مشخصاً عناصرها - عن طريق الخيال - لتبدو الطبيعة جمالاً خالصاً، ينطق بالحياة، ويشيد بالروعة والبهاء. ومن هنا "فالتشخيص ليس حيلة لفظية يلجأ إليها الشاعر كما نجد بعضاً من صوره في دواوينه الأولى، تقوم فيها الرابطة علي التشابه الحسي والتداعي اللفظي" (١)

ومن أمثلة استعاراته التشخيصية - المكينة منها والتصريحية: (الزمن الجائر - سماره في الليل وأنعامه - غني بها إصلاحه السافر - يلقي عليه الديك أرجوزة - تبكي سواقي الحقل - والريف من أوجاعه حائر - ضحك الزهر - فصفق الموج - شدا العصفور - ناح نوح الأسود - قرية نامت - مات النهار - الشمس جازعة - نخليها خافض الرأي - صغي السد للسكون - ضحك السيسبان - رنا الدوم - خشع الزهر.. إلخ). ثم استخدامه أيضاً للاستعارات التشخيصية التالية: (عروساً لم تزينها يد - ندابة تحت ظل الكروم - دءوبة الشكوى علي راسف - لها عيون

==

الإنساني، واستعارة النقل الجمالي .. انظر إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص ١٣٤، ١٣٥. و د. سعد مصلوح : في النص الأدبي - دراسة أسلوبية - إحصائية - مؤسسة عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة ١، ١٩٩٣م، ص ١٩٠، ١٩١ وأخيراً د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢١٧.

(١) التصوير الفني، ص ٨٨.

دائمات البكا - راهبة في الضحى - مخنوقة تشكو إلي الدهر .. إلخ.

وتلك جملة من الاستعارات التشخيصية - المكنية والتصريحية - ومن الكم الهائل الذي تم إحصاؤه. وهذا بدوره يشير إلي سمة أسلوبية ذات دلالات عميقة في تشكيل الصورة لدي الشاعر محمود حسن إسماعيل. بالإضافة إلي سعة الشعور .. وقوة الوجدان وانصهار العاطفة في بوتقة الطبيعة التي ساعدته إلي علي تشكيل صوره الفنية من خلال إحساسه بقوة الذات التي لا تعادلها قوة. ولعل معظم هذه الاستعارات تعتمد علي الرؤية البصرية، والحاسة السمعية، واليقظة الفكرية للشاعر من خلال عشقه للطبيعة، ولذلك يقول: (١)

بَهْرةُ للعقولِ تملي علي الكوْن ... نداءُ الطبيعةِ العُلوي
وتَسوق الإيمانَ للجاحدِ الغاوي ... فتنضو من قلبه كلَّ غَيّ
فَضَحَتْ كلَّ مُلْحدٍ حين أضْفتْ ... قدرةَ اللّهِ من سناها العلي
هي فنُ السماءِ لاحَ علي الأرضِ ... بلوحٍ منمَّقٍ موشي

٢ـ الاستعارة التجسيمية أو التجسيدية

إذا كان محمود حسن إسماعيل قد اعتني بتشخيص استعاراته أيما اعتناء، فإنه أيضاً قد اهتم - ولكن بدرجة أقل - بتجسيم المعنويات أو تجسيدها داخل استعارات أخري تحمل هذه الصفات.

ومن ذلك قوله: "كلل الفجر جبيني - الأصيل ألقي تبره - طيب الصبح مهادي - الضحى لما رآني - دنا الصيف - طلع الحسن - سقاة الربيع كأس سلاف - أرقصنا أغانينا - مات العطر في الروض - ركب النور مرتحل - معنبر اللحن - النور لما صاح - النور ضحاك علي وجهها .. الخ.

(١) الديوان، ص ٥٤.

لقد وظف الشاعر هذا التجسيم للمعنويات في إطار الاستعارة .. علماً بأن "التجسيم والتشخيص يتعمقان بناء اللغة، وضمائرها وأفعالها، وصفاتها التي ترد علينا وروداً طبيعياً لاشيه فيه من صنعة أو أناقة، ثم إن اتجاهاتنا النفسية ومشاعرنا وطرائق تفكيرنا في الأشياء الغير حسية إنما تصاغ وتنمو من خلال تفكيرنا وشعورنا بالمجتمع ؛ فالتكوين العقلي ذاته إنما يتم من خلال علاقة الفرد بغيره من الناس" (١)

٣ـ الاستعارة التجريدية

ومما اعتني به الشاعر محمود حسن إسماعيل أيضاً تجريد المحسوسات في ضوء الاستعارة .. حيث كان أشهر شعراء "مدرسة أبولو" في هذا الاتجاه.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: "للسفائن همس كطيوف الأحلام - الشمس تبغي الطهر - لاح فيه نخليها خافض الرأس كطيف في خاطر الصوفي - الفول أبيض الزهر كسدول العفاف - ونخيل فضحت أطلاله في ثنايا الماء طهر الساجدين - والشذا من أزاهيره أفاويح من حلم طافية - مرقرقة الكأس من هالة من النور - نسبح في جوها كالخيال يرفرف ما للسنا أطار تسابيحك الصابية؟ خذي فلكها على لجة في السنا قاصية .. إلخ".

ومن خلال الاستعارات الثلاث السابقة تتضح لنا بعض الأمور والتي منها:

أ- **تبادل الحواس:** حيث يصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخري بمعني أن الشاعر يصف المرئيات بصفات المشمومات، ويصف المشمومات بصفات المسموعات .. وهكذا (٢). وهذه سمة أسلوبية لم تكن متداولة بين الشعراء في الثلث الأول من القرن العشرين، وكانت خطوة للشاعر

(١) الصورة الأدبية، ص ١٣٥.

(٢) انظر: في الشعر الحديث، ص ١٤١.

على طريق التجديد، وإن لم تكن جديدة الآن في الشعر العربي المعاصر؛ حيث إنها تداخلت مع الاتجاه الرمزي [(١)].

ب- لعل هناك بعضا من التضاد بين الاستعارة التجسيمية والاستعارة التجريدية. وتلك مقابلات على مستوى الصورة يلجأ إليها الشاعر ليعبر بها عن حالاته النفسية الغاضبة، وعن مشاعره الغامضة، مما يثير بها وجدان المتلقي .. ومن أمثلة ذلك، قصيدة الشاعر "تبسمى" [(٢)]. حيث جمعت صوراً متناقضة في مقاطعها الأربعة. فإن مات زهر الفول من أثر مناجل الحصاد فالنيل يبتسم وتمرع الحقول، وتزدان بالأعواد الأخرى الغضة. وإن مات نور الضحى - حيث يأتي المساء بظلامه الدامس - فإذا بالزهر يرسل أضواءه ليمزق بها الظلمات التي حلت بأعواد النبات .. وهكذا تتوالى الصور الشعرية المتضادة على هذا النحو.

ج - يبدو لي أن هناك بعضاً من العيوب الفنية التي قللت بعض الشيء من محاسن الصور من خلال تناولنا للتشبيه والاستعارات السابقة، ومنها: تزاحم الصور وتكرارها.

ففي بعض الأحيان تستهوي الصورة قلم الشاعر، وتغريه بجمالها فلا يتوقف عن التصوير في بعض المواقف التي تجذب عاطفة الشاعر، مما يترتب عليه تراكم الصور وتكدسها في القصيدة دون وعي في بعض المرات .. وبقصد في المرات الأخرى.

ولعل هذا التراكم الصوري يتبعه تكرار قد تقل معه الفائدة. والدليل علي ذلك نجد صورة الفلاح البائس الفقير في قصيدة "الكوخ" هي نفسها في قصيدة

---

(١) انظر: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص ٩٥. و "في الشعر العربي الحديث" ص ١٤٣، و "قراءة الشعر وبناء الدلالة"، ص ٦٤.

(٢) انظر: الديوان، ص ٥٩، ٦٠

"كنز الذهب الأبيض"، وقصيدة "القرية الهاجعة"، وقصيدة "أحزان الغروب" (١).

ويبدو أن الشاعر قد تدارك هذا الأمر وبدأ باستبدال صورة الفلاح الذليل بصورة الثور المكبل بالقيود والذي يعاني من الظلم وقسوة الضرب عليه ما يعاني .. وهذا يعد نوعاً من التغيير والتنويع بعض الشيء من تكرار الصورة الأولى نفسها. بل إشارة منه إلي "الرمز" الذي يعمق به الشعور بالحزن والآسي إلي ما انتهي إليه حال الفلاح المصري وقتئذ. وهذه الصورة نجدها في قصيدة ""الفردوس المهجور"، وقصيدة "القيثارة الحزينة" وقصيدة "عند زهرة الفول" وأخيراً .. قصيدة "من فم الراعي" .. (٢). وهناك صور أخري كصورة الساقية، وصورة وصف جمال الريف .. إلي غيرها من الصور والتي سنتناول بعضها في دراستنا للرمز مما يعفينا الآن من تناولها. وعلي الرغم من كل هذا فإن الصورة تعبر تعبيراً قوياً عن البيئة وأنها مستوحاة من عناصر الطبيعة وظروف حياة الشاعر الذي يحياها.

وأخيراً .. نستطيع الآن أن نقول إن محمود حسن إسماعيل قد وفق في توظيف "الصورة" في شعر الطبيعة. حيث استطاع أيضاً أن ينظر إلي الطبيعة ويصور مشاهدها تصويراً كلياً في لوحات كاملة جميلة تشبه لوحة الرسام المتقن لفنه. هذه اللوحات قد احتوت علي عناصر أخري مهمة منها: الصوت واللون الحركة، فسمعنا الطيور المغرِّدة، ورأينا الألوان الزاهية، ولاحظنا تمايل الأشجار المختلفة.

ولذلك أتفق مع الدكتور جابر عصفور علي أن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها كي يمنحها المعني والنظام .. والشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن أن

---

(١) انظر الديوان، ص: ٢١ البيت رقم ٤٠، ٤٩. ص ٢٦ البيت رقم ٢٣ - ٢٧، ص ٥٢ البيت رقم ٨ -١٠، ص ١١٨ البيت رقم ٨ -١٠.

(٢) انظر الديوان، ص ٣١ البيت رقم ٢-٣١. و ص ٣٠ البيت رقم ١٨-٢٦ و ص ٧٨، ٧٩ البيت رقم ١٣ - ١٥. و ص ١٠٨، ١٠٩ البيت رقم ٢١-٢٢.

يتفهمها بدون الصورة. وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه أو حذفه، وإنما تصبح الصورة وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله. وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف، والتعرف علي جوانب خفية من التجربة الإنسانية.

ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطاً بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر [(١)] .. وهذا الكلام ينطبق علي شعر محمود حسن إسماعيل. ومن هنا كانت الصورة - من وجهة نظري - معياراً نقدياً لشعر محمود حسن إسماعيل، كما بينت الدراسة منذ قليل.

---

(١) انظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤٢٣.

المبحث الثاني

الرمز

لعل الاتجاه الرمزي الذي ظهر في الشعر العربي علي يد "استيفان مالرميه" وتلميذه "بول فاليري" يرمي إلي الإيحاء بدلاً من الإفصاح، والتلميح بدلاً من العرض، وأن الرمز ليس تشبيهاً ولا استعارة ولا كناية؛ لأن التشبيه يعيد الأشياء إلي أصلها، ومن هنا كانت أداة التشبيه ووجه الشبه الظاهران من مظاهر الصفاقة الفنية (١). وعلي الرغم من هذا فإن للرمز مفاهيم أخري كثيرة . فهو عند إيليا الحاوي بمثابة المذهب الفني الذي يتبطن العالم الخارجي ويستظهر العام الداخلي، بعد أن يحل في روح المادة، كما يحل الصوفي في ذات الحقيقة (٢).

وعند الدكتور محمد فتوح عبارة عن تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوي الصور الحسية، ومستوي الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصور الحسية (٣).

ومن الواضح أن كثيراً من الدراسات الأدبية المعاصرة تميل إلي الرأي السابق، حيث تري أن هناك علاقة بين الصورة والرمز. "ولكن لا يمكننا القول بأن الرمز والصورة شيء واحد، بل هما مختلفان من حيث البناء - علي الرغم من تعاونهما في الأداء - ومختلفان في درجة التجريد. فالرمز أكثر تجريداً من الصورة التي تدرك بتداخل الحواس وتراسلها، في حين أن الرمز يكمن في لا محدودية

---

(١) انظر: محمد مندور: في الأدب والنقد - مرجع سابق - ص ١١٢ وما بعدها. وإيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، نشر دار الثقافة، بيروت، الطبعة ٢، ص ١٩٨٣م، ص ١١٥ وما بعدها.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢.

(٣) انظر: د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، نشر دار المعارف، الطبعة ٣، ١٩٨٤، ص ٢٠٢.

الإيحاء من خلال ذلك التركيب المعقد، هذا فضلاً عن أن الصور الجزئية تعتبر عناصر في بناء الرمز؛ لهذا يصبح الرمز أكثر عمومية وشمولاً من الصور في استيعاب رؤية الشاعر بكل أبعادها .." [(١)].

وبعد .. فإننا نخلص إلي أن الرمز والصورة لا يمكن أن نفرق بينهما في قدرتهما علي إبراز الدلالة الأسلوبية للعمل الأدبي بوجه عام، والشعر علي وجه الخصوص. بل إن الرمز من الأساليب البيانية - إن صح التعبير - التي لا يقوي عليها إلا كل متمرس بفن القول، وخبير في قدرته علي استبطان العام الخارجي استبطاناً يبعد عن التعقيد والغموض اللذين تقل معهما الفائدة.

وأظن أن الشاعر محمود حسن إسماعيل قد تأثر بالمذهب الرمزي تأثيراً غير مباشر. وأن الشاعر لم يقصد إلي تطبيق الأسلوب الرمزي في شعره تطبيقاً حقيقياً، ولكن إشاراته الرمزية في ديوانه الأول تأتي من قناعة الشاعر بأن الظواهر الواعية تعبر عن شيء أفضل من الواقع .. ويحتاج من أجل ذلك إلي تصويرها في الشعر تصويراً يلمح ما بينها من العلاقات الخفية التي تغيب أطرافها البعيدة في ثنايا المجهول .. وتلك سمة من سمات الإبداع لدي الشاعر منذ بداياتها الأولى مع الشعر، مما جعله ينفي عن نفسه شبهة التأثر بأي أدب أجنبي [(٢)].

ولعل تراسل الحواس وحب الشاعر في استخدام ذاته، وخروجه بعض الشيء من عالم المادة إلي الغيب، حيث الأحلام والرؤى الخيالية ما يؤكد علي استخدام الشاعر للرمز الذي انقسم إلي قسمين: رمز الكلمة، ورمز الموضوع.

---

(١) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص ١٣٣.

(٢) انظر: د. شكري عياد: الكاتب، عدد يناير ١٩٦٧ م، نقلاً عن: محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة، ص ٢٠، ٢١.

أولاً: رمز الكلمة

أما عن رمز الكلمة فيأتي ليبعث في القارئ الرغبة في كشف الغموض، وفض السر الذي يحيط ببعض الكلمات التي تخرج عن إطار معانيها المعجمية لتشير إلي دلالات رمزية أو شبه اصطلاحية .مع العلم بأن ليست جميع ألفاظ اللغة قادرة علي أن ترمز، أو يرمز بها .. وبها تتميز أحياناً بكثرة الاستعمال، بالإضافة إلي أنها تطلق علي الموجودات المادية المحسوسة [(١)].

ومن الكلمات الرمزية المستخدمة في الديوان:

١ـ كلمة (الكوخ) وذلك مثل قوله: [(٢)]

تعـــودْ إلـــي كوخِهـــا في الغـــروبِ   وقد حاكتْ الشمسُ قلبَ الحَسُودْ

وقوله: [(٣)]

بـــائس شـــفَّهُ القُنـــوعُ فـــأغفي   في حمـــي كوْخِـــه القَنـــوعِ الأبِـــيِّ

وقوله: [(٤)]

كـــبرَّ حتـــى خـــفَّ مـــن صـــدْحِهِ   مـــن نـــام في الكـــوخِ ومـــن لم يَـــنَمْ

ولكن يتطور معناه الرمزي قليلاً في قوله:: [(٥)]

---

(١) انظر: إيداع الدلالة في الشعر الجاهل، ص ٥٣، ٥٤.

(٢) الديوان، ص ٣٢.

(٣) الديوان، ص ٥٢.

(٤) الديوان، ص ١٢٩.

(٥) الديوان، ص ١١٨.

وثــورةٍ مــن دخــانِ الكــوخِ فــائرةٍ تغلي علي بائسٍ في الكوخِ محروبِ

ويبدو أن الشاعر لا يعني بالكوخ المعني الحرفى له، بل كان له معنيان رمزيان: الأول لم يعد الكوخ فقط حصناً يحتمي بداخله صاحب الكوخ أو صاحبته، بل ملجأ وملاذاً يشكو إليه الفلاح همومه كلما أحاطت به. والمعني الثاني يمثل الكوخ قضية الرق، حيث كان الشاعر يعد نفسه أحد الفلاحين الذين حكم عليهم الزمن الجائر بالرق سنين طويلة إلي أن جاء الكوخ وثار ثورته علي الظلم وأعوان الظالمين؛ كي يخرج الفلاح المسكين من ظلمات الاستعباد - داخله - إلي نور الحرية والسعادة البشرية - خارجة - والدليل علي ذلك أننا نري الشاعر بعد قيام ثورة ١٩٥٢ م يزور الكوخ ويمكث فيه الساعات الطويلة - بعد طول غياب - ليحتفل بتشييع جنازة الكوخ لأن قيوده قد مضي زمانها، وانقضي نحبها.

٢- كلمة (الجرة) وذلك في قوله: (١)

يَــسْتَلْهِمُ العفَّــة مــن جــرَّةٍ يحنــو عليهــا مَلَــكُ طــاهرَ
قدســيَّةُ القلــب بهــا عــصمةٌ لم يُوْتَهــا نــسرُ الــسَّما الكاسِــرُ

وقوله: (٢)

مــن عهــد "بنتــاءور" مــا شــبَّبوا يومــاً بــسحرِ الجــرَّةِ النــاطقِ
وهــي الــتي تــوحي المــني والهــوي للــشاعرِ المفتــونِ والعاشــقِ

والجرة هنا تشير إلي صاحبتها .. (الفتاة الريفية) التي ترمز إلي معاني الطهر والعفاف وإلي جيشان عاطفة الشاعر.

---

(١) الديوان، ص ٢٠.

(٢) الديوان، ص ٤٧.

٣ـ وكلمة (الساقية والثور) حيث تأتين معا في قصائد كثيرة، منها قوله: [١]

و "ندابـــةٍ" تَحْـــتَ ظـــلَّ الكـــرومِ   علــي الثــورِ يــشكو إســارَ القيــودْ

وقوله في قصيدة "القيثارة الحزينة": [٢]

"دَؤوبــة الــشكوى "علــي راســفٍ   في الــذل مفجــوع علــي جَــدهِ

وقوله أيضاً: [٣]

خفقــتْ حولَهــا "الــدَّوالي" فريعَــتْ   وتأسَّــتْ علــي الأســيرِ المقيَّــدْ

وقوله من قصيدة أخري: [٤]

وكــــم "نــــاعورةٍ" ناحــــتْ   علــــي مُــــستَعْبدٍ فيهــــا
أســيرٍ الــسَّوْطِ كــم ضــجَّتْ   لــــه يومــــاً أغانيهــــا

ويلاحظ هنا أن (الندابة، الدؤوبة، الدوالي، الناعورة) كلها أسماء مختلفة تشير كلها إلي معني واحد وهو "الساقية" التي ترمز أحياناً إلي الأم العطوفة .. الباكية علي أولادها و (الراسف أو الأسير المقيد أو المستعبد) أسماء ترمز إلي الفلاح الذي يعاني مرارة الظلم وقسوة الحياة. أو هو يرمز إلي قوة القدر التي تسخر الإنسان وتسوقه إلي المخابئ البعيدة.

(١) الديوان، ص ٣١.
(٢) الديوان، ص ٦٣.
(٣) الديوان، ص ٧٨.
(٤) الديوان، ص ١٠٨، ١٠٩.

ولعل هذه المعاني كلها جعلت الشعراء يحبون الطبيعة، ويفتتنوا بها من قديم الزمان، حيث أودعوا جمالها وأسرارها في أناشيدهم، وشكوا إليها آلامهم، وتعزوا بهاعن نكبات الحياة. (١)

٤ـ رمز الألوان

وهناك بعض الألوان التي تشير إلي دلالات رمزية، يحسها القارئ من خلال تناوله شعر محمود حسن إسماعيل. وشأنه - في ذلك - شأن أصحاب الاتجاه الرمزي من شعراء مدرسة أبولو "الذين أفادوا من الاتجاهات الغربية في جعل الألوان ذات دلالات خاصة تنبعث منها إشارات تنم عما في أنفسهم من معان ومقاصد .. هذه الألوان عند هؤلاء الشعراء - تعد - في معظمها - وسيلة من وسائل التعبير الرمزي - فكل لون عندهم مرتبط بحس أو فكرة معينة، وهم ينتقون هذه الألوان من خلال مظاهر الطبيعة ساكنة ومتحركة ..." (٢)

ومن خلال الإحصاء الأسلوبي نري أن للشاعر ثلاثة ألوان يتعامل معها كثيراً هي: (اللون الأسود، الأبيض، والأصفر). فمثلاً يأتي اللون "الأسود" في قوله: (٣)

وارثٍ للمسكين عَيْشَاً أسوداً رانَ في كوخٍ حقيرٍ مُتَداعْ

وقوله: (٤)

وشاعرُ العصرِ سباهُ الهوي فناح نَوْحَ الأسودِ الناعقِ

---

(١) انظر: تعليق الشاعر علي الديوان، ص ١٧٥.

(٢) في الشعر العربي الحديث، ص ١٥٨.

(٣) الديوان، ص ٢٦.

(٤) الديوان، ٤٧.

وقوله أيضاً: [١]

صَدَف الحظّ عن حظائرِه السَّودِ إلى ساحةِ الركاب الغني

ولعل اللون الأسود يرمز في الأبيات السابقة إلي التشاؤم المصحوب بمعاني الآسي والحزن مما يكون ذلك سبباً في ثارة ذهن المتلقي وعاطفته، كي يشارك الشاعر آلامه ومآسيه.

أما اللون "الأبيض" فيرمز إلي الطهر والعفاف؛ وذلك في قوله: [٢]

وزها القطنُ وارتدي حُلّة بيضاءَ كالطهرِ في جبينِ نبيٍّ

وقوله: [٣]

وهنا الفول أبيضُ الزهر نضْرُ كسدُولِ العفاف لاحتْ بمشْهَدْ

وقوله: [٤]

هذي الطيورُ البيضُ قد رفرفت تعانق التسبيحَ من مسْجده

وأما اللون "الأصفر" فقد تكرر مرتين .. كليهما يرتبطان بمعاني الحب الذي لم يكتمل، ولوعة الفراق .. حيث يتغير معها لون المحبوب إلي اللون الأصفر الذي يرمز إلي مدي الحزن والكآبة النفسية التي لحقت بالغادة المحبوبة.

---

(١) الديوان، ٥٢.

(٢) الديوان، ٥٦.

(٣) الديوان، ٧٨. انظر أيضاً، ص ٧٤، ١٢١ .. الخ.

(٤) الديوان، ١٣٠.

وذلك من قوله عن زهرة القطن: [(١)]

وبـــدتْ صـــفراءَ تحْكـــي غـــادةً ذبلـــتْ نـــضْرتها يـــومَ الـــوداعْ

وفي المعني نفسه، يقول: [(٢)]

أزاهـــرُ القطـــنِ فيـــه لاحـــتْ صـــــفراءَ عذريـــــةَ العنـــــاقِ

وأظن أن الشاعر لم يكن موفقاً تمام التوفيق في وجه الشبه بين لون زهرة القطن الذي يقترب من لون الذهب الخالص ولون الفتاة الأصفر الشاحب؛ حيث تأثرت نفسها بلحظات الفراق الأليمة. ولعلنا نلتمس العذر للشاعر، حيث سحره جمال المشبه به الذي يشير إلي فتاة عذراء جميلة من فتيات الريف الساحر.

٥- كلمة النور

والنور له عدة دلالات رمزية متعددة .. فمرة يرمز به الشاعر إلي الشجر الأخضر .. أو إلي الزرع النضر البهيج؛ وذلك في مثل قوله: [(٣)]

النـورُ حـين ذوي في الحقـل ناضـرُهُ ولـمَلَمَ الـضوءَ مـن تلْـك المحاريـبِ

ومرة ثانية يرمز إلي الديك الصائح عندما يتنفس الصبح؛ وذلك في قوله: [(٤)]

النـــورُ - لـــمَّا صـــاح في جـــوِّه- هلَّـــل بالأضـــواءِ مـــن فَرْحتِـــهْ

(١) الديوان، ٢٣.

(٢) الديوان، ٩٧.

(٣) الديوان، ١٢٢.

(٤) الديوان، ١٢٨.

ومرة ثالثة يرمز النور إلي العدل والحرية؛ وذلك في مثل قوله: [(١)]

ورتَّـــلَ الأنعـــامَ في صُـــبْحِهِ يُطـرِي بهـا النّـور ويهجـو الظَّلـمْ

وفي المرة الرابعة يكون النور رمزاً لإله الكون وذلك في قوله من قصيدة "البومة والملحد": [(٢)]

ألَحـــدْتِ بـــالنورِ وكـــل الـــوري لـــولاه مـــا خفَّـــوا إلـــي مـــوردِ
حيـــاتهُمْ مـــن لَمْحِـــهِ ومَـــضة لـــولاه لم تُخْلـــقْ ولم تُوْجَـــد

ولم يكتف الشاعر عند تلك الكلمات ذات الدلالة الرمزية فحسب .. بل هناك كلمات أخري مثل: (أرغن الشيطان، الناي الأخضر، المدمع الصافي، الزورق .. وغيرها) مع العلم بأنها جميعاً ترمز إلي أشياء داخل الطبيعة الريفية.

ثانياً: رمزية الموضوع

وأما عن رمز الموضوع فيتعلق بموضوعات القصائد ومعانيها المجملة، وهي كثيرة أيضاً، تجدر الإشارة إلي بعضها علي سبيل المثال لا الحصر، وهي كالتالي:

١- قصيدة "الكوخ" التي يرمز الشاعر بها إلي قضية الرق والاستعباد - كما أوضحت سلفاً - تلك القضية التي شغلته كثيراً وأصبحت المحرك الأول لعاطفته والمثيرة والمهيجة لشعوره من أجل أن يحيا الفلاح حياة كريمة .. فلولاه ما أمرع وادي النيل.

٢- قصيدة "الفردوس المهجور" والتي يرمز بأبياتها إلي الطبيعة بأشكالها

---

(١) الديوان، ص ١٢٩. انظر كذلك، ص ٩٨.

(٢) الديوان، ص ١٤٢.

المختلفة وضرورة العودة إليها .. "فالطبيعة في كل زمان ومكان تأسر مشاعر الإنسان وتملك عواطفه فيندمج فيها بآلامه وآماله. وكل إنسان في الحياة شاعر بالجاذبية الخفية بينه وبينها إلي حد ما ...". [(١)] وهذا ما دفعه إلى أن يجعل من العقوق التغنى بغير البيئة التى نبتنا فيها .

٣- قصيدة "سنبلة تغني" والتي يرمز بها الشاعر إلي ضياع أمل المجدين وثمرة المكدين في دنيا الظلم .. فالحياة قصيرة وإن طال الأمل فيها ، وتنعم الإنسان بعض الوقت منها . ولا يخفي علينا أن الشاعر يستلهم الرمز لقصيدته من خلال الأحداث التي تدور حوله، وما تحمله نفسه ومشاعره من آمال وآلام. والشاعر قد استطاع أن يجسد الإحساس التجريدي الذي يعانيه في مشهد حسي زاخر بالحركة والحياة .. استقي معظمه من عناصر الطبيعة.

وأخيراً .. أستطيع أن أقول إن الدلالة الرمزية وقيمتها في قصائد الشاعر لم تأت منفصلة عن الصورة، بل جاءت معها جنباً إلي جنب ليتحقق التفاعل بين أبيات القصيدة، والتوالد بين عناصرها؛ متداركاً العجز في الدلالة المعجمية.

---

(١) الديوان، ص ١٧٣. مع العلم بان قصيدة القرية الهاجعة تشترك مع القصيدة السابقة فى الرمز إلى الطبيعة، وضرورة العودة إليها وبخاصة الطبيعة الريفية .

الخاتمـة

وبعد هذه الصفحات التي عشنا فيها مع موضوع (الطبيعة في ديوان أغاني الكوخ) فإنه يتضح لنا ما يلي:

- أهمية شعر الطبيعة في الديوان .. فالطبيعة تعد محوراً مهما من محاور التجربة الشعرية لدي الشاعر .. ومصدراً فياضاً من مصادر الخيال، ومجالا رحباً لتحليل لغة الشاعر .. للتعرف علي العبقرية الأدبية لمحمود حسن إسماعيل .. الذي هو من أكبر رواد مدرسة الشعر الوجداني في شعرنا العربي الحديث .. ويمثل أيضاً خطًا واضحاً بارزاً في الشعر العربي المعاصر.
- مطالبة الشاعر لغيره من الشعراء بالعودة إلي الطبيعة .. ولاسيما في الريف؛ لان الشاعر بلا طبيعة يكون مفقود الضوء، ولا يمكن أن تتسرب إليه الحقائق العليا التي يهبها الله للملهمين من الشعراء .. وأن تنطلق العبقرية البشرية علي سجيتها الفطرية لكي تتحرر من جميع القيود التي يفرضها الواقع - أحياناً - علي أبناء الوطن المخلصين.
- يأتي وصف الشاعر لفتاة الريف - العفيفة الطاهرة والعذراء النقية - عقب تصوير الشاعر لمظاهر الريف .. وهذا يشير إلي دلالتين مهمتين.

الأولى: تشير إلي أن عالم الريف عالمّ مثاليَ .. يحمل في طياته القيم الرفيعة، والأخلاق السامية والبساطة الحانية .. مما يجعل النفوس تتوق دائماً لرؤيته وتتحلي بمكارم أخلاقه.

الثاني: تشير إلي أن عالم الريف يتميز - في نظر الشاعر - علي عالم المدينة في أشياء كثيرة مما دفعه إلي التأكيد علي أحقية دعوته في العودة إلي الطبيعة في الريف .. حيث إنها مصدر للإلهام الشعري .. وألا يصبح الشاعر عاقاً لبيئته التي نبت فيها، وراح يتغني بغيرها.

- إن تصوير الشاعر لبعض أنواع من النباتات - كتصويره لزهرة القطن مثلا - قد اكتسب حيوية وذكاء .. حيث تدرج معها وتحول السياق من مستوى الغيبة إلى مستوى الخطاب، ليمهد بذلك إلى مستوى ثالث من مستويات الخطاب الشعري فيجعل الزهرة ذاتا واحدة تقوم بارتداء برنسها بنفسها .. وهذا معناه أن الشاعر يستخدم التشخيص كوسيلة من وسائل تشكيل الصورة للوحة الريف، فيبث في عناصرها الحياة والحركة لتكون أشخاصا تشارك الشاعر مشاعره وأحاسيسه.
- ينتقل الشاعر بنا - أحياناً - من المعنوي إلي الحسي .. ولا يكتفي بمجرد نقلنا من الحسي إلى المعنوي .. وتلك مرحلة متطورة أخرى من المراحل الفنية للأسلوب الأدبي .. ليحقق بذلك نوعاً من الاندماج - أو الرؤية المباشرة - بين الفنان والملتقي .. أو كما يسميه (برجسون) المشاركة الوجدانية أو (الحدس).
- يتضح من خلال تناول الشاعر للطبيعة الحية (كوصف الحيوان - والطير - والحشرات والزواحف) أنه امتزج بها امتزاجاً، يؤكد على معايشه الشاعر لعناصر الطبيعة المختلفة .. علي أن معظمها أرواح سامية طاهرة تستحق من الشاعر أن يلجأ إليها؛ مبتعداً عن عالم الإنسان .. حيث الجحود والإنكار، والظلم والاضطهاد .. ومن هنا كانت الإشارات الرمزية كثيرة في شعر محمود حسن إسماعيل.

- علماً بأن الرمز - كما سيتضح بعد ذلك - من الأساليب التعبيرية البيانية التي لا يقوى عليها إلا كل متمرس بفن القول، له القدرة على استبطان العالم الخارجي استبطاناً يبعد بالرمز عن التعقيد والغموض اللذين تقل معهما الفائدة. فالثور مثلاً قد يشير إلى أنه معامل رمزي للفلاح في بعض .. وقد يشير إلي معني خفي ترمز به الطبيعة إلي قوة القدر التي تسخر الإنسان وتسوقه إلى المخابئ البعيدة عن إدراكه. بل إن الضفادع أيضاً علي الرغم من أنها عنصر من عناصر الطبيعة ومتناهية في الصغر إلا أن الشاعر يحاول أن يجني منها غراس الحكمة العليا، ويستخرج منها فلسفة التأمل في الحياة ولم يصل إلي هذه المعاني إلا الشاعر محمود حسن إسماعيل.
- إن معظم وصف الشاعر (للظواهر الكونية بمحاورها) قد جاء ليشير إلى دلالات رمزية .. كما هو الحال في الاتجاه الرومانسي. فمثلاً يأتي "النور في معظم قصائد الشاعر حاملاً أبعاداً رمزية مختلفة .. فمرة يرمز إلى إله الكون وخالق البشر .. ومرة ثانية يشير إلى بداية بزوغ فجر الخير وغروب مساء الشر.. ومرة ثالثة يشير به الشاعر إلى العدل والحرية ونهاية للظلم والبطش والجبروت.. وهذا معناه أن حياة الشاعر مضطربة، وأنه رهين محبسين: بين واقع مؤلم يعيش فيه وعالم مقدس مثالي يتطلع إليه .. ومن هنا أحب الشاعر الاعتزال داخل الكوخ، ومكث فيه الساعات الطويلة، مما أدى إلى تكوين رؤية صوفية للشاعر؛ انطلق من خلالها إلى استعراض بعض المعالم الدينية في شعره، مثل استخدامه لكلمة (معبد) وغيرها من الكلمات. وهذا الأمر يحتاج إلى بحث مستقل .. ليكشف النقاب عن هذه الأمور.
- إن التنوع في القوافي الداخلية والخارجية يعد بحق هندسة موسيقية ملفتة للأنظار .. أو كأنه سيمفونية منتظمة النغمات تشير إلى مهارة للشاعر في نظم الكلمات وبراعة ترتيبها، وحسن تنسيقها؛ كي تتناسب مع المعاني التي يرمى إليها من وراء قصائده .. ومن هنا يتضح الفارق بين استخدام القدماء المحدود للتصريع والترصيع والتقفية الداخلية مثلاً .. واستخدام محمود حسن إسماعيل اللامحدود لتلك الإيقاعات الموسيقية الداخلية.

- إن معالجة الظواهر الموسيقية - الداخلية والخارجية - أظهرت تأثر الشاعر بنمط القصيدة الشعرية القديمة .. مع قدرته على التجديد في بعض الأوزان والقوافي.
- إن الشاعر قد وفق في اختياره لبحور الشعر .. فعلى الرغم من أن البحر السريع قليل الاستعمال في الشعر الحديث إلا أن انفعالات الشاعر قد توافقت معه. وفى الوقت نفسه لا أتفق مع بعض الباحثين الذين غالوا في محاولة الربط بين الإيقاع الخارجي - الوزن - وموضوعات القصائد .. فرأوا أن البحر الطويل مثلا أرحب صدراً من البسيط؛ لأن قبول مثل هذه الأحكام المطلقة والغير مبررة خطأ فادح .. فكم من بحر رأى فيه بعض الشعراء ليناً ورقة .. رأى فيه البعض الآخر غلظة وشدة .. فالانفعالات النفسية لا نستطيع تحديدها بدقة .. فهي مختلطة - ومتشابكة - إلى حد بعيد، وبخاصة انفعالات الفنانين والشعراء.
- إن تنوع القوافي وتعددها ليشير إلى ذكاء الشاعر وقدرته علي اختيار الألفاظ الصوتية التي تترابط مع المعنى العام للقصيدة، والعناصر الشعرية الأخرى. فالديوان قد احتوي علي عشرين قصيدة موحدة القافية، وخمس قصائد تتغير القافية فيها كل بيتين، وقصيدتين تتغير القافية كل ثلاث أبيات، وأربع قصائد أخري تتغير القافية فيها كل خمسة أبيات. ومن الملاحظ أن القوافي كانت تتنوع .. فمنها المطلقة المقيدة .. إلا أنه لم يستخدم أحد عشر حرفاً كقافية لقصائده .. بل كان استخدامه بكثرة للحرفين النون والهاء - علي الرغم من قلة استعمالها في الشعر العربي - يشير إلي قدرة الشاعر علي تحدي الشعراء الآخرين وحبه لتقديم الجديد في عالم القافية.
- ونخلص من ذلك إلى أن الإيقاع الصوتي المنبعث من موسيقا الإطار أو التقفية الخارجية - الوزن والقافية - إنما هو متمم للإيقاع الصوتي المنبعث من التقفية الداخلية .. ولا نستطيع أن نفصل أحدهما عن الآخر؛ لان لهما أبلغ الأثر في

وجدان المتلقي والعمل علي جذب خياله ومشاعره وتصوراته نحو هدف الشاعر المنشود من وراء قصائده.

- إن معالجة البحث لكيفية صياغة الأبنية الكلامية من خلال المستوي الصرفي ليكشف عن دلالات كثيرة، منها: الدلالات الأسلوبية للمشتقات .. حيث توليد الألفاظ بعضها من بعض ومعرفة أصولها .. وهذا يؤدى إلى فهم اللغة والتفقه فيها ومعرفة أسرارها، والدخول في عالمها الخاص .. بالإضافة إلي أن الاشتقاق يكون سبيلاً إلي معرفة الأصيل من الدخيل من الكلمات علي اللغة. ولذلك كانت وفرة المتغيرات اللغوية من الأبنية الكلامية لدي الشاعر أدي إلي أثراء العديد من المعاني في شعر الطبيعة؛ ولذلك فقد جاءت المشتقات في (خمسمائة وأربعة وخمسين موضعاً).

- يبدو لي من خلال البحث في الدلالة الأسلوبية للفعل أن الشاعر قد اهتم بالفعل - علي أساس أنه ركن مهم في بناء جمله الشعرية - علي وجه العموم .. حيث بلغ عدده حوالي (سبعمائة وثلاثة وسبعين فعلاً)، وبالفعل الماضي علي وجه الخصوص .. حيث بلغ عدده حوالي (أربعمائة وواحد وستين فعلاً) .. بنسبة مئوية تقدر بحوالي (٦، ٥٩٪) .. وهذا يشير إلي أمرين مهمين:

الأول: إحساس الشاعر بالزمن الماضي يدل علي أصالة الشاعر من جهة، وحبه لاستعادة ذكريات الماضي من جهة أخري .. فالماضي يعين الإنسان أحياناً علي تحمل مصائب الحاضر وتفاديها في المستقبل.

الثاني: استخدام الشاعر للفعل الماضي المضعف يشير إلى قوة الأحداث وتأثيرها على عاطفة الشاعرمما يجعل الفعل الماضى المضعف قريباً من دلالات صيغ المبالغة.

- يلاحظ أيضاً أن استخدام الشاعر للفعل المضارع المضعف كان قليلاً في بداية الديوان، ومتوسطاً في آخره .. وهذا قد يشير إلي ضعف حركة الأحداث الجارية في البداية .. والتي بدأت تتحرك رويداً رويداً إلي أن كثرت بعض

الشيء في أخر الديوان .. وهذا ما كانت عليه الأحداث هناك وقتئذ مما يؤكد على صدق تجربة الشاعر الفنية. ولعل هذا يدفعني إلى عدم الاتفاق مع بعض الباحثين ومنهم الدكتور، صابر عبد الدايم الذي ذهب إلى أن محمود حسن إسماعيل لم ينجح في صياغة شعر واقعي في ديوانه الأول "أغاني الكوخ".

- جاء تناول البحث (للمستوى التركيبي) تأكيداً على أن الشاعر محمود حسن إسماعيل حاول إقامة روابط وعلاقات بين الكلمات وبعضها داخل السياق أو الجمل المرتبة والمؤلفة تأليفاً تاماً .. مما يكشف عن شحنات دلالية عديدة نتبينها من خلال هذه العلاقات الأفقية أو الرأسية والتي منها:

أ- إن الشاعر يفضل الإخبار بالجملة الاسمية عن الفعلية .. والدليل على ذلك أن الأسلوب الخبري جاء في أكثر من ستمائة وثلاثين موضعاً، بينما الإنشاء الطلبى فقد جاء في حوالي خمسة وتسعين موضعاً. لأن التحقق والثبات بالجملة الاسمية أولى، بحيث لا يعترى السامع شك ولا يخالجه ريب .. وهذا ما كان عليه ابن الأثير في كتابة "المثل الثائر".

ب- جاء فعل الأمر في اثنين، وثلاثين موضعاً بنسبة مئوية تصل إلى (٣٣,٦٪) من إجمالي الإنشاء الطلبي .. ونقصد به فعل الأمر الذي خرج عن معناه الأصلي إلى معان أخرى غير الوجوب والإلزام .. ولكن فعل الأمر الذي لم يخرج عن معناه الأصلي فقد وصلت نسبته إلى حوالي (٣,٨ ٪) وهى نسبة قليلة جدا مقارنة بالفعلين الآخرين الماضي والمضارع .. وقد وضح البحث دلالة ذلك في دراسته عن الدلالة الأسلوبية للفعل.

ج- لقد جدد محمود حسن إسماعيل في لغة الخطاب حيث أنطق عناصر الطبيعة وجعلها تملك ناصية الحديث وتملك مساءلتها لغيرها ..إيماناً منه بأن الاستفهام كان يمثل واجهة الخطاب في القصيدة العربية.

د- ومن الملاحظ أيضاً على بعض مواضع استخدام الشاعر لأسلوب التمني دخول

(يا) التي للنداء مع (ليت) التي للتمني .. وهذا بدوره يشير إلى رغبة الشاعر الشديدة ﰲ تحقيق امانية التي يسعى جاهداً للوصول إليها ولكنة على الرغم من ذلك يرى أن تحقيقها سيكون مستحيلاً على أرض الواقع.

لقد أدرج البحث (الشرط) ضمن أضرب الإنشاء .. وإن كان يحمل بين طياته معنى الخبر. ولعل السبب ﰲ ذلك يرجع إلى أن الشرط ثنائي التركيب .. أي له جملتان: الأولى جملة الشرط، والثانية جملة الجواب وأنه يحمل معاني النصح والتوجيه والإرشاد. ولقد جاء الشرط ﰲ أكثر من خمسة وثلاثين موضعاً بنسبة تصل إلى حوالي (٣٦٫٨٪) وتعد أعلى نسبة مئوية من جملة الإنشاء الطلبى.. وعلى هذا فإن البحث يؤكد على أن بنية الشرط من الأبنية الأسلوبية المهمة التي أكدت على أن محمود حسن إسماعيل لا يحب أن يكون مقلداً أعمي لغيره من الشعراء، وأنة لا يحب أن يعيش تحت ظل مذهب معين أو مدرسة فنية بذاتها، وأن تأثره بالشاعر الفرنسي "أندريه شينيه" أمر يحيطه الشك من كل جانب.

لقد جاء الاعتراض - وهو من الظواهر الأسلوبية المهمة داخل التركيب - ليؤكد على إدراك الشاعر التام بلغته على وجه العموم، ووعيه الثاقب لإنتاج الصيغ الشعرية ﰲ وصف الطبيعة على وجه الخصوص.

يؤكد البحث على أن المستوى الدلالي من أهم المستويات التي تنتهجها الدراسات الأسلوبية ﰲ معالجة قضايا، وبدونها يصبح العمل ناقصاً .. فالإيقاعات الصوتية، والصيغ الصرفية، والبنيات التركيبة تنصهر جميعاً ﰲ بوتقة التحليل الدلالي للصورة والرمز.

لقد جاءت الصورة الشعرية عند محمود حسن إسماعيل لتمثل أهم مقومات البناء الفني ﰲ شعره .. وأنها من خلالها استطاع أن يثبت جدارته وموهبته الفنية .. فمن خلال استعارات الشاعر اتضح لدينا أن ظاهرة تبادل الحواس - وهي أن يصف الشاعر مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخري - سمة أسلوبية لم تكن متداولة بين الشعراء ﰲ الثلث الأول من القرن العشرين. وأن

هناك ما يشبه التضاد بين الاستعارة التجسيمية والاستعارة التجريدية .. وتلك مقابلة فنية جيدة من الشاعر علي مستوي الصورة .. قد يلجأ إليها ليعبر عن حالاته النفسية الغاضبة والغامضة .. فمثلاً إن مات نور الضحى - وذلك بمجيء المساء بظلامه الدامس أرسل الزهر أضواءه لتمزيق الظلمات التي حلت بأعواد النبات.

ومن هنا نقول إن الشاعر قد وفق في توظيف الصورة - التي استوحاها من عناصر الطبيعة - توظيفاً يشير إلى أنها لم تعد شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه بل وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه .. بل أستطيع القول الآن إن الصورة تصلح لأن تكون معياراً نقدياً لشعر محمود حسن إسماعيل .. وهذا ما نؤكد عليه في هذا البحث.

وأخيراً .. يأتي الرمز ليبعث في القارئ الرغبة في كشف الغموض وفض السر الذي يحيط ببعض الكلمات التي تخرج عن إطار معانيها المعجمية؛ لتشير إلي دلالات رمزية .. علماً بأن ليست جميع ألفاظ اللغة قادرة علي أن ترمز، أو يرمز بها .. مثل: الكوخ، والجرة، والساقية، الثور .. بالإضافة إلي بعض الألوان ذات الدلالة الرمزية، ومنها: اللون الأسود، والأبيض، والأصفر .. إلخ.

ولم يأت الرمز منفصلاً عن الصورة .. بل جاء معها جنبا إلى جنب ليتحقق التفاعل يبن أبيات القصيدة، والتوالد يبن عناصرها متداركاً العجز في الدلالة المعجمية. وهذا كله يأتي من خلال قناعة الشاعر الكاملة بأن الظواهر الواقعية تعبر عن شيء أسمي من الواقع .. ويحتاج من أجل ذلك إلى تصويرها في الشعر تصويراً يلمح ما بينها من العلاقات الخفية التي تغيب أطرافها البعيدة في ثنايا المجهول .. وتلك سمة من سمات الإبداع لدى الشاعر منذ بداياته الأولى مع الشعر.

وبعد .. فإن الباحث يوصى بما يلي:

١- الاهتمام بمنهج التحليل الأسلوبي وتطبيقه على الأعمال الأدبية الشعرية والنثرية؛ لأنه يعد الآن أقدر المناهج اللغوية الحديثة عنى تحليل النص الأدبي.

٢- يجب علينا عند تناولنا للنصوص الأدبية وتحليلها تحليلاً أسلوبيا أن نتناولها عن طريق أربعة مستويات: المستوي الصوتي، الصرفي، والتركيبي، والدلالي .. حتى لا يصبح العمل ناقصاً أو قليل الفائدة.

٣- على الرغم من أن الأسلوبية الإحصائية مهمة للغاية عند تحليل النصوص الأدبية .. إلا أننا ننبه على أخذ الحيطة والحذر في استخدام الجداول الإحصائية لسلامة المنهج الأسلوبي الأدبي، والتمكن من صحة النتائج.

٤- وأخيراً .. نقول بدون مبالغة إن شاعرنا محمود من إسماعيل يستحق - من وجهة نظر البحث - أن يكون شاعر العربية الأول؛ حيث إن بعض الشعراء المعاصرين يعترفون بأنهم قد خرجوا من عباءة الشاعر .. مثل صلاح عبد الصبور - وأمل دنقل - وفارق شوشة - وأنه لم يحظ بالاهتمام الإعلامي الذى يستحقه .. أو أنه الشاعر الذي نقش اسمه على الماء.

ولذلك فإنني أطالب بإعادة نشر الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل باللغات الأجنبية المختلفة .. حتى نكون قد أنصفنا هذا الشاعر العبقري الذي استطاع أن يسد الفجوة الهائلة بين التراث والمعاصرة أو بين القديم والجديد بما يملك من موهبة منقطعة النظير عبر أربعة عشر ديواناً.

وختاماً .. فإن طبيعة الدراسات الأدبية لا تقبل أحكاما قاطعة؛ لأن التغيير والتبديل سمة من سماتها .. وكل ما أرجوه لهذا البحث أن يكون إضافة متواضعة ضمن محاولات أخرى بذلت في هذا المجال،وتلبية لحاجة النقد العربي إلى دراسة أسلوبية جادة متأنية عن هذا الشاعر العظيم كما دعا إلى ذلك كثير من النقاد تظهر إلى أي مدى فجَّر الشاعر طاقة الكلمة لينقل رؤيته للمتلقي، كما أن هذا البحث تجربة على الطريق، أسعي - مستقبلاً - لتجاوزها نحو عطاء أفضل.

المصادر والمراجع

لقد تم ترتيب هذه المصادر ترتيباً هجائياً بالنظر إلي اسم المؤلف .. وعند الترتيب أسقط الباحث من حسابه "أداة التعريف أل، وابن، وأبو" بالإضافة إلي رصد مصادر المادة الشعرية في البداية.

أولاً: المصادر

محمود حسن إسماعيل:

- ديوان "أغاني الكوخ"، نشر دار سعاد الصباح، القاهرة، المجلد الأول، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.
- الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل - أربعة مجلدات - نشر دار سعاد الصباح، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٣.

ابن الأثير:

- المثل الثائر، تحقيق د. أحمد الحوفي، و د. بدوي طبانة، نشر نهضة مصر، الجزء الثاني، د. ت.

امرؤ القيس:

- الديوان، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، نشر دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة، د. ت.

الجاحظ:

- الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، نشر الحلبي، القاهرة ١٩٤٣ م.

ابن جني:

- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، نشر دار الهدي للطباعة والنشر، بيروت د. ت.

حازم القرطاجني:

- منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الجيب بن الخوجة، تونس ١٩٦٦م.

الخطيب القزويني:

- الإيضاح في علوم البلاغة، نشر مطبعة صبيح ١٩٧١م.

ابن رشيق:

- العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، نشر دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٧٢م.

السكاكي:

- مفتاح العلوم، نشر المطبعة الأدبية، الطبعة الأولى ١٣١٧ ه.

ابن طباطبا:

- عيار الشعر، تحقيق د. محمد زغلول سلام، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٧٩م.

عبد القادر الجرجاني:

- دلائل الإعجاز، نشر دار المنار، القاهرة، الطبعة الخامسة ١٣٧٢ ه.
- أسرار البلاغة، تحقيق، ه. رتير، نشر دار الكتاب للتراث العربي، د. ت.

الفيروزابادي:

- القاموس المحيط، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩١٣ ه.

قدامة بن جعفر:

- نقد الشعر، تعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، نشر مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى، ١٩٧٩ م.

أبو منصور الثعالبي:

- روض الثعالبي، تحقيق د. محمد إبراهيم سليم، نشر مكتبة القرآن، الطبعة الأولى ١٩٩٣م.

أبو هلال العسكري:

- الصناعتين، تحقيق د. مفيد قميحة، نشر دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة:

د. إبراهيم أنيس:

- دلالة الألفاظ، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة السادسة ١٩٩١ م.

د. إبراهيم السامرائي:

- الفعل زمانه وأبنيته، نشر مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٨٦ م.

د. أحمد أحمد بدوي:

- أسس النقد الأدبي عند العرب، نشر نهضة مصر ١٩٩٤م.

د. أحمد درويش:

- في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، نشر مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٨ م.
- النص البلاغي في التراث العربي والأوروبي، نشر مكتبة النصر ١٩٩٢ م.

د. أحمد كمال زكي:

- النقد الأدبي الحديث - أصوله واتجاهاته - نشر دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١ م.

د. أحمد محمد عوين:

- في الشعر العربي الحديث (أبولو نموذجاً) نشر الملتقى المصري للإبداع والتنمية ١٩٩٩ م.

د. أحمد مختار عمر:

- علم الدلالة، نشر عالم الكتب، الطبعة الرابعة ١٩٩٣ م.

د. أحمد هيكل:

- تطور الأدب الحديث قي مصر - من أوائل القرن التاسع عشر إلي قيام الحرب الكبرى الثانية - نشر دار المعارف ١٩٧١ م.

إيليا الحاوي:

- الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي نشر دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣ م.

د. بدوي طبانة:

- أبو هلال العسكري ومقايسة البلاغية والنقدية، نشر دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١ م.

د. جابر أحمد عصفور:

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، نشر دار المعارف ١٩٨٠ م.
- نظريات معاصرة، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ١٩٩٨م.

جودت الركابي:

- الطبيعة في الشعر الأندلسي، نشر مطبعة جامعة دمشق ١٩٥٩ م.

جورجي زيدان:

- تاريخ آداب اللغة العربية، نشر دار الهلال ١٩٥٧ م.

جوزيف ميشال شريم:

- دليل الدراسات الأسلوبية، نشر بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤ م.

جون كوين:

- بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، نشر دار المعارف،الطبعة الثالثة ١٩٩٣ م.

خوسيه ماريا:

- نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبو أحمد، نشر مكتبة غريب ١٩٩١ م.

د. درويش الجندي:

- الرمزية في الأدب العربي، نشر نهضة مصر ١٩٥٨ م.

د. رجاء عيد:

- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، محاضرات جامعية، كلية الآداب، بنها، د. ت.
- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعة الثانية، ١٩٨٨ م.

رمضان صادق:

- شعر عمر بن الفارض - دراسة أسلوبية - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

رينيه ويليك:

- نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبيح، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧ م.

د. ساسين عساف:

- الصورة الشعرية - وجهات نظر غربية وعربية - نشر دار مارون عبود ١٩٨٥ م.

ستيفن أولمان:

- دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، نشر دار غريب، القاهرة، الطبعة الثانية عشر ١٩٩٧ م.

د. سعد أبو الرضا:

- في البداية والدلالة، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٧ م.

د. سعد مصلوح:

- في النص الأدبي - دراسة أسلوبية إحصائية - مؤسسة عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى ١٩٩٣م.

سلوان محمود إسماعيل:

- المختار من شعر محمود حسن إسماعيل، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة ١٩٩٨ م.

د. سيد البحراوي:

- علم العروض - محاولة لإنتاج معرفة علمية - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ م.
- الإيقاع في شعر السياب، نشر نوارة للترجمة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٦ م.

د. السيد فضل:

- لغة الخطاب وحوار النصوص - دراسة في ديوان ناجي - نشر منشأة المعارف بالإسكندرية - الطبعة الأولى ١٩٩٢ م.

د. سيد نوفل:

- شعر الطبيعة في الأدب العربي، نشر مطبعة مصر ١٩٤٥ م.

د. شفيع السيد:

- قراءة الشعر وبناء الدلالة، نشر دار غريب ١٩٩٩ م.
- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، نشر دار الفكر العربي ١٩٨٦ م.

د. شكري عياد:

- اللغة والإبداع - مبادئ علم الأسلوب العربي - نشر منشورات أصدقاء الكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٩٨ م.

- مدخل إلي علم الأسلوب، نشر أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٩٦ م.

د. شوقي ضيف:

- البلاغة تطور وتاريخ، نشر دار المعارف، القاهرة، الطبعة العاشرة، ١٩٩٩ م.

د. صابر عبد الدايم:

- محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة، نشر دار المعارف ١٩٨٤ م.

د. صلاح فضل:

- بلاغة الخطاب وعلم النص، نشر مؤسسة مختار - دار عالم المعرفة - الطبعة الأولى ١٩٩٤ م.
- شفرات النص، نشر دار الفكر للدراسات والنشروالتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٠ م.
- علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية ١٩٨٥ م.

عباس محمود العقاد:

- ابن الرومي - حياته من شعره - نشر دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة السادسة ١٩٦٧م.

عبد الإله الصائغ:

- الصورة الفنية - معياراً نقدياً - نشر دار القائدي، طرابلس، د. ت.

د. عبد السلام المسدي:

- الأسلوبية والأسلوب، نشر الدار العربية للكتاب ١٩٨٢ م.

د. عبد العاطي كيوان:

- الأسلوبية في الخطاب العربي، نشر مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى ٢٠٠٠.

د. عبد العزيز الدسوقي:

- محمود حسن إسماعيل - مدخل إلي عالمه الشعري - سلسلة كتابك، نشر دار المعارف ١٩٧٨ م.

د. عبد العزيز عتيق:

- علم البديع، نشر دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٥ م.
- علم البيان، نشر دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٥ م.
- علم المعاني، نشر دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٥ م.

د. عبد القادر القط:

- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، نشر دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١ م.

د. عبد المحسن طه بدر:

- التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ م.

د. العربي حسن درويش:

- الاتجاه الرومانسي في شعر أبي القاسم الشابي، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ م.

د. علي الجندي:

- الشعر وإنشاد الشعر، نشر دار المعارف ١٩٦٩م.

د. علي عبد الواحد وافي:

- علم اللغة، نشر دار النهضة، الطبعة السابعة، ١٩٧٢ م.

د. علي عشري زايد:

- مقالة بعنوان "محمود حسن إسماعيل وعالمه الشعري" حول تعليقه علي ديوان "لابد" نشر دار المعارف، د. ت.

عوض علي الغباري:

- شعر الطبيعة في الأدب المصري - القرن الرابع الهجري - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ م.

د. فايز الداية:

- جماليات الأسلوب - الصورة الفنية في الأدب العربي - نشر دار الفكر المعاصر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٦ م.

د. كريم زكي حسام الدين:

- أصول تراثية في علم اللغة، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٨٥ م.

كلود جرمان:

- علم الدلالة، ترجمة د. نور الهدي لوشن، نشر دار الفضل، دمشق ١٩٩٤ م.

د. محمد حماسة عبد اللطيف:

- اللغة وبناء الشعر ، **نشر القاهرة ،الطبعة الأولى ١٩٩٢م.**

د. محمد العبد :

- إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى – مدخل لغوى أسلوبى – نشر دار المعارف الطبعة الأولى ،١٩٨٨.

د. محمد عبد الرحمن الريحاني:

- اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، نشر دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨ م.

د. محمد عبد المطلب:

- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ت.

د. محمد عبد المنعم خفاجي:

- مدارس الشعر الحديث، نشر مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩١ م.

د. محمد علي هدية:

- شعر محمود حسن إسماعيل - دراسة فنية - نشر مكتبة مدبولي ١٩٨٤ م.

د. محمد غنيمي هلال:

- النقد الأدبي الحديث، نشر نهضة مصر ١٩٧٧ م.

د. محمد فتوح أحمد:

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، نشر دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤ م.

د. محمد كريم الكواز:

- علم الأسلوب - مفاهيم وتطبيقات - نشر منشورات جامعة السابع من إبريل، الطبعة الأولى ١٩٩٧ م.

محمد المبارك:

- فقه اللغة وخصائص العربية - دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية - نشر دار الفكر، الطبعة الثانية، ١٩٦٤ م.

د. محمد مندور:

- في الأدب والنقد، نشر نهضة مصر ١٩٩٨ م.
- الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة الأولى - نشر نهضة مصر ١٩٨٩ م.
- الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة الثالثة - نشر نهضة مصر د. ت.

د. محمد النويهي:

- قضية الشعر الجديد، نشر مكتبة الخانجي ودار الفكر، الطبعة الثانية ١٩٧١م.

د. محمود السعران:

- علم اللغة، نشر دار الفكر العربي ١٩٩٩ م.

د. مصطفي السعدني:

- التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٧ م.

- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٧ م.
- المدخل اللغوي في نقد الشعر - قراءة بنيوية - نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٧ م.

مصطفي عبد الله السحرتي:

- دراسات نقدية، نشر الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٣ م.
- مقالة بعنوان "الجمال والفن والشخصية في الطبيعة" المختار من مجلة أبولو -مكتبة الأسرة - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠ م.

د. مصطفي ناصف:

- الصورة الأدبية، نشر دار نهضة مصر، الطبعة الأولى ١٩٥٨ م.

د. الهادي الطرابلسي:

- خصائص الأسلوب في الشوقيات، نشر منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ م.

يوري لوتمان:

- تحليل النص الشعري - بنية القصيدة - ترجمة د. محمد فتوح أحمد، نشر دار المعارف ١٩٩٥ م.

ثالثاً: الرسائل العلمية:

أحمد كامل السيد:

- ديوان "وراء الغمام" للشاعر إبراهيم ناجي - دراسة تحليليه أسلوبية - رسالة ماجستير، مخطوطة، كلية الآداب، جامعة عين شمس ١٩٩٨ م.

حسن لطفي:

- الإيقاع في ديوان "قاب قوسين" للشاعر محمود حسن إسماعيل - دراسة أسلوبية - رسالة ماجستير، مخطوطة، كلية الآداب، بنها ١٩٩٦ م.

سليمان العطار:

- شعر الطبيعة في الأدب الأندلسي، رسالة ماجستير، مخطوطة، مكتبة جامعة القاهرة.

عبد الباسط عبد الخالق محمود:

- دراسة في لغة الشعر عند (إيليا أبو ماضي) رسالة دكتوراه، مخطوطة، كلية الآداب، بنها، ٢٠٠٠ م.

محمد السيد محمد عطيه مطر:

- الرحلة عند شعراء المعلقات - دراسة موضوعية وفنية - رسالة ماجستير، مخطوطة، كلية الآداب، جامعة بنها، ١٩٩٦ م.

هدي وصفي حميده:

- محمود حسن إسماعيل في مدرسة التجديد، رسالة ماجستير، مخطوطة، المكتبة المركزية، جامعة عين شمس ١٩٨٣ م.

رابعاً: الدوريات والمجلات العربية:

ألف:

- مجلة البلاغة المقارنة، العدد التاسع، نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٨٩ م.

الشعر:

- مجلة، العدد ٦٩ - يناير، القاهرة ١٩٩٣ م.

عالم الفكر:

- المجلد الرابع، العدد الأول، القاهرة ١٩٨٣ م.
- المجلد الثاني والعشرون، العدد الثالث والرابع، الكويت ١٩٩٤ م.

فصول:

- المجلد الرابع، العدد الأول، القاهرة ١٩٨٣ م.

- المجلد الخامس، العدد الأول، القاهرة ١٩٨٤ م.
- المجلد التاسع، العدد الثالث والرابع، فبراير ١٩٩١ م.

عالم المعرفة:

- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د. شكري محمد عياد، نشر الكويت، عدد سبتمبر، رقم ١٧٧، ١٩٩٣ م.

مجلة كلية الدعوة الإسلامية:

- العدد السابع طرابلس ١٩٩٠ م.

خامساً: المراجع الأجنبية:

Princetan Encyclopedia of poetry and poetics and poetics Nature – p. 515 – 556.

R. Wellek Latheorie litteraire. Latraduction Francaise Paris, 1971. P. 21.